

ПЕРМСКИЙ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ

Н. Н. Гашева

**СИНТЕТИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ  
В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ:  
ЛИТЕРАТУРА, ТЕАТР, КИНО**



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение высшего образования  
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Н. Н. Гашева

**СИНТЕТИЧЕСКИЕ ПРОЦЕССЫ  
В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ:  
ЛИТЕРАТУРА, ТЕАТР, КИНО**

МОНОГРАФИЯ



Пермь 2021

УДК 008: 930.85(470)  
ББК 71(2): 84(2 Рос=Рус)  
Г248

**Гашева Н. Н.**

Г248 Синтетические процессы в русской культуре: литература, театр, кино [Электронный ресурс] : монография / Н. Н. Гашева ; Пермский государственный национальный исследовательский университет. – Электронные данные. – Пермь, 2021. – 1,94 Мб ; 187 с. – Режим доступа: <http://www.psu.ru/files/docs/science/books/mono/gasheva-sinteticheskie-processy-v-russkoj-kulture.pdf>. – Заглавие с экрана.

ISBN 978-5-7944-3612-9

В монографии исследуются общекультурные и внутрикультурные, художественные связи и взаимодействия на материале искусства и религии, искусства и философии, прозы и театра, литературы и кинематографа. В ходе анализа выявляются закономерности духовного и эстетического синтеза в русской культуре.

Монография адресована профессиональному сообществу ученых, студентам, аспирантам, магистрантам, занимающимся проблемами взаимодействия культурных текстов, а также всем, кто интересуется динамикой художественных процессов в русской культуре.

**УДК 008: 930.85(470)**  
**ББК 71(2): 84(2 Рос=Рус)**

*Издается по решению кафедры культурологии и социально-гуманитарных технологий  
Пермского государственного национального исследовательского университета*

Научный редактор: д-р филос. наук, канд. филол. наук, профессор,  
академик РАН **И. В. Кондаков** (РГГУ)

*Рецензенты:* кафедра философии и права Пермского национального исследовательского политехнического университета (зав. кафедрой, д-р филос. наук, профессор **В. Н. Железняк**);

профессор кафедры культурологии, социологии и философии Вятского государственного университета, д-р филол. наук  
**Н. О. Осипова**

ISBN 978-5-7944-3612-9

© ПГНИУ, 2021  
© Гашева Н. Н., 2021

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение</b> .....	4
<b>Глава 1. Парадигма синтетических процессов в русской культуре XIX-XX вв.</b> .....	37
1.1. Диалог литературы и философии в пространстве русской культуры XIX-XX вв. ....	37
1.2. Дилемма искусства и религии в житнетворческом синтезе Н.В. Гоголя .....	43
1.3. Имманентное и трансцендентное в экзистенциально-онтологическом синтезе Ф.М. Достоевского.....	52
1.4. Грани синтеза в освоении православной традиции в творчестве А.П. Чехова и А.А. Ахматовой.....	64
1.5. Культурный синтез в творчестве В.С.Высоцкого.....	70
1.6. Духовно-эстетический синтез как долженствование в литературе Перми на рубеже XX-XXI вв.....	79
<b>Глава 2. Современный российский театр как отражение синтетических процессов в культуре</b> .....	108
2.1. Сценическая рефлексия литературной классики как опыт художественного синтеза.....	108
2.2. Художественно-эстетический полилингвизм театрального представления («Господа Головлевы» М.Е.Салтыкова-Щедрина в пермском ТЮЗе) .....	117
2.3. Драматический спектакль как «открытая структура» («Крошка Цахес» Т.-А. Гофмана в пермском Театре У Моста).....	126
<b>Глава 3. Синтез в современном российском кино</b> .....	131
3.1. Интегративные процессы в российском кино 2000-х гг. ....	131
3.2. Поиски синтетических форм культурной идентичности в современном российском кино.....	147
3.3. Литературная классика в рецепции кино как опыт художественного синтеза.....	152
3.4. Открытие новых возможностей синтеза в кинематографе эпохи постграмотности.....	159
3.5. Синтетические стратегии кинотекста в условиях современного кризиса литературоцентризма.....	165
<b>Заключение</b> .....	174

## ВВЕДЕНИЕ

Необходимость обнаружения типологической структуры, присущей всякому культурному творчеству во вневременном, сверхэмпирическом смысле, заставляет нас обратиться к метакатегории динамического синтеза, как в области методологии анализа, так и в плане выявления характера культурных процессов.

Некоторые принципиальные для развиваемой нами концепции культуры положения были выдвинуты и обоснованы выдающимися учеными мировой и отечественной науки, представителями разных традиций. Среди них – И.Кант, А.Бергсон, Ф.Ницше, Г.Зиммель, Э.Гуссерль, М.Хайдеггер, О.Шпенглер, К.Г.Юнг, М.Фуко, Ж.Делёз, Ж.Деррида, П.Рикёр, П.Чаадаев, Н.Данилевский, Н.Бердяев, Г.Федотов, В.Розанов, С.Франк, А.Лосев, Ю.Лотман, Г.Гачев, В.Библер, С.Аверинцев, В.Топоров, А.Ахиезер, И.Пригожин, В.Налимов, М.Каган. Обращаясь к их авторитетным суждениям, в ряде случаев в ходе собственных размышлений по данной проблематике мы опираемся на них как на аксиоматические концепты, не требующие развернутой аргументации.

Обращаясь к синтетизму, мы от простого словесного знака пытаемся подойти к моделированию идеального понятия, охватывающего суть бытия и процесса динамики культуры. «Истинное понятие, – как писал Э.Кассирер, – не оставляет беззаботно в стороне все характерные особенности охватываемых им случаев, оно пытается, наоборот, показать необходимость появления и связи именно этих особенностей. Такое понятие дает универсальное правило для связывания самого особенного» [1, 32].

Так, исходя из общей формулы динамического синтеза, мы можем рассматривать частные примеры и формы духовно-практического синтеза, рассматривая, как переменный, некоторый определенный параметр, входящий в общую формулу, и придавая ему непрерывный ряд значений.

Понятие синтеза оказывается в таком случае более богатым по своему содержанию. Опираясь им, можно вывести из него многообразие синтетических форм, имеющих место в эмпирическом пространстве культуры, при этом не отделяя конкретные случаи, а рассматривая их в динамическом контексте с другими, таким образом выявляя его глубинную, систематическую закономерность. Каждый отдельный «случай», каждая новая форма синтеза должна рассматриваться как еще одна ступень в общем динамическом процессе синтетизма культуры.

Методология подхода предполагает анализ синтетических структур. Необходимо говорить о структуре, выявляя специфику ее субстанции, которая, с нашей точки зрения, и представляет собой синтез. Понятие о синтезе как внутренней структуре, специфике внутрисистемных отношений переносит нас за границы традиционных подходов к культуре. Взгляд на культуру (не только художественную) с позиции синтеза, как в ее онтологии, так и в истории, повсюду в ее пространстве обнаруживает вполне определенные закономерности.

Если проследить исторический путь культуры, переходы, то возникает динамическая и закономерная структура синтетического движения от одного синтеза (структуры) к другому.

Вот об этих переходах, о необходимости изучать саму длительность, т.е. процессность, а не результаты только в статике, один из первых поставил вопрос в 1907 г. Анри Бергсон в своей работе «Творческая эволюция». Речь у Бергсона идет об изучении внутреннего процесса эволюции, основой которого, как мы думаем, является динамизм синтеза, структура, переходящая из одной в другую. Это и есть вопрос подлинной эволюции. Бергсон различал эволюцию природы и эволюцию в культуре: символодвижение как отношения между духом и вещью, духом и природой. Он рассматривал жизнь как метафизически-космический процесс, «жизненный порыв», творческую эволюцию. Структура ее – длительность, постигаемая только посредством интуиции, противоположной интеллекту. Различные аспекты длительности – это материя, сознание, память, дух.

Проникнуть внутрь длительностей можно только обратившись к исследованию переходов, а не результатов ее эволюции. «Движение включает в себе нечто большее, чем последовательные положения, что становление есть нечто большее, чем сменяющиеся поочередно друг друга формы, что эволюция формы есть нечто большее, чем формы, реализовавшиеся одна за другой» [2, 304].

Традиционная наука, рассматривающая по очереди неделимые периоды длительности, видит только фазы, следующие за фазами; ее интересуют только кульминационные моменты движения, а нужно проникнуть в моменты переходных состояний, то есть поместить объект рассмотрения из контекста вечности в поток времени. Моменты переходов – это и есть, как мы убеждены, моменты синтеза, выявляющие структурный принцип организации самой подвижной субстанции.

Речь о динамике переходов, раскрывающих сам механизм роста жизни реального. Бергсон противопоставляет подходы античной науки и науки нового времени к проблеме времени. Для древних время, длительность вещи показы-

вают только упадок ее сущности – древние интересовались неподвижной сущностью вещи. Для науки современной течение времени становится самой реальностью, и предметом становятся вещи, которые протекают.

Исследовать конкретную длительность возможно, уделяя равное внимание моментам творчества и разрушения, которые относятся к энергии и движению. Становление, эволюция имеет синтетическую структуру – «само становление представляет собой взаимопроникновение творчества и разрушения – того, что поднимается, и того, что нисходит. Жизнь и сознание и есть этот самый подъем» [2, 348]. Как видим, Бергсон вскрывает сам механизм перехода из одного синтеза в другой.

Проблему специфики изучения динамических объектов ставил в начале XX века и Э.Кассирер. Идея немецкого философа заключается в том, что понять вещи можно только изучив структуру, которая проявляет себя, когда эти вещи находятся во взаимодействии, структура обнаруживает себя не в статике, а в динамике, в отношениях. Значит, понятие о какой-либо вещи складывается из понятия отношений между этой вещью и другими вещами.

Познание бытия – это раскрытие его структуры, но структура проявляет себя в отношениях, суть которых – динамика внешних и внутренних взаимодействий. Мы движемся дорогой выяснения отношений внутри и вне структур («длительностей»), находящихся в постоянном движении, взаимодействии друг с другом.

Э.Кассирер рассматривает человека через культуру и культуру через человека. Человеку изначально было свойственно предчувствие всеобъемлющего объективного порядка, потребность в выявлении, обнаружении логики внешнего и внутреннего бытия. Идея системы, единства, синтеза как безусловного долженствования, мыслится как имманентная самой природе человека. Этим объясняется органичная для человека потребность искать, структурировать способы раскрытия системности бытия.

Эти способы Кассирер мыслит как деятельность символотворчества. Сам процесс создания символов, как мы убеждаемся, – синтетический, так как человек «не может прожить свою жизнь, не выражая ее», т.е. в самой структуре символических форм скрещиваются энергии, идущие от объекта и от субъекта.

Итак, А.Бергсон и Э.Кассирер с разных сторон и в разных аспектах повернули развитие методологии познания в новое русло. Требование следовать не стереотипу механического фиксирования статических состояний в силу естественной особенности нашего восприятия кинематографически «схватывать лишь кульминационные моменты» в эволюции динамических систем (незави-

симо от того, идет ли речь о внешнем, объективном, или внутреннем, субъективном, мире), а стремление к выработке способов схватывания самих текучих переходов движения, роста, изменения систем, побуждает нас обратиться к изучению структурной организации не только самих процессов перехода из одной фазы в другую, но и характера структуры субъекта и объекта, духа и материи, структурного механизма их взаимного самоотождествления. Это возможно при учете нетождественности субъекта и объекта, активности субъекта.

Исследование динамических систем возможно не на уровне описания уже готовых статичных результатов эволюции, а на уровне анализа структур в их становлении через постижение принципа их организации, то есть через синтез. Обращение к анализу этого механизма эволюции любой системы заставляет нас обратиться к исследованию переходов, суть которых – выработка новых структур и форм. Новое вырастает из динамического взаимодействия творчества (прогресса) и разрушения (кризиса), что игнорировалось схоластикой древности и Нового времени. В силу того, что этот процесс бесконечен, вся культура может рассматриваться как бесконечная пульсация, стереоскопическое вибрирование, переструктурирование (контактное и дистанцированное, синхронное и диахронное) внутри открытой динамической системы (вверх-вниз, вперед-назад, вправо-влево, вовне-в глубину и т.д.) ее подсистем и элементов. Важно исследовать динамику синтетических форм разных систем, переструктурирующих друг друга в пространстве, прежде всего – искусства и литературы.

Как мы стремимся показать, успех познания возможен при адекватности метода и объекта исследования в их структурной организации. В свою очередь, последователь взглядов А.Бергсона, немецкий философ Г.Зиммель осознавал идею культуры в связи с глубинным дуализмом, при котором человек не включается, подобно зверю, в естественную мировую заданность, а противопоставляет себя ей, борясь, одолевая, будучи одолен ею. Из этого дуализма происходит завязывание глубинного взаимодействия между субъектом и объектом. Следующее проявление этого синтетического процесса – взаимодействие реальности и ментальности – имеет место уже внутри самого духа. Дух производит бесчисленные формы, которые начинают собственное существование, независимо от души, их сотворившей. Искусство, право, религия, техника, наука, мораль. Процесс взаимодействия с ними субъекта знает несколько фаз – притягивание, отталкивание, синтезирование, отчуждение и т.д. Зиммель замечает, что порожденные субъектом формы не только эмансипируются от субъекта и начинают развиваться по своей внутренней логике, но здесь имеет место «косность, окаменелость, пребывающая экзистенция, в которой дух, превратившись



в объект, противостоит текучей живости» [3, 445]. Дух переживает бесчисленные трагедии между субъективной жизнью, которая не знает покоя, однако конечна во времени, и ее содержанием, которое будучи раз создано, неподвижно, однако вечно сохраняет свое значение.

«В середине этого дуализма пребывает идея культуры». В основе ее «путь души к себе самой» [3, 446]. Этот путь, определенный Зиммелем как культура, структурируется, с нашей точки зрения, как динамический синтез.

Зиммель мыслит субстанцию духа, души как потенциальную процессность, развитие некоего зерна, в котором уже заложена логика дальнейшего роста. Ментальность, «единство душ» – не просто формальная связь, но внутренне структурированное целое, в центре которого потенциально задана цель. Культура есть путь от замкнутого единства через раскрытое множество к раскрытому единству. Человек развивается через постижение созданных им культурных форм. Субъект и объект как два взаимных дополнения, каждое из которых обретает смысл лишь в другом, самовыявляют себя через динамический синтез.

Можно говорить о динамическом синтезе в нескольких смыслах: дух интенционален – он все время направлен на объект – способ его бытия – интенциональный синтез. Данная метаструктура реализуется, во-первых, в том, что дух вырабатывает синтетические формы для познания объективных систем в их структурности; во-вторых, он вырабатывает свои собственные духовные продукты, которые, отделившись от него, развиваются уже по собственной логике. Следующий этап синтеза связан с процессом становления человеческого субстрата, которое возможно через освоение духом своих собственных продуктов. Субъект структурирует себя через интенциональный синтез, результатом которого становятся синтетические формы, в них-то воплощаются этапы метаморфоз становления субъекта, разворачивания потенциальных возможностей его конституирования. Мы можем определить этот путь субъекта вовне на объект и через соиздание субъектно-объектных форм, а через их постижение – узнавание, в свою очередь, и развитие потенциальных структур своей самости – как бесконечный динамический синтез.

Сущностную же функцию культуры можно осознавать как структурирование единства субъекта (единство понимается как взаимодействие и динамическое взаимоопределение, равновесие многого), а механизм культуротворчества друг друга стимулирующих процессов как творчество личности, созидающей культуру и творчество личности как самосозидание через постижение (распредмечивание) результатов своей культуротворческой деятельности. Человек

является центром, гармонически располагающим вокруг себя свои жизненные содержания, сообразно логике своей личности – в этом смысле человек – главный культурогенный субъект. Достижение нового единства субъекта, понимаемого как равновесие многого, как синтетический процесс объективации субъекта и субъективации объекта – процесс бесконечный, поскольку душа больше своей субстанции, она ищет выход в интенции, направленности на объект, запечатлени в творческом продукте, при этом жизнь движется дальше, оставляя свои прежние воплощения позади себя. Это происходит постоянно в результате смены основных парадигм культуры.

Вслед за Ф.Ницше, Зиммель видит в этой ситуации покушение на свободу самореализации человека со стороны культуры. «Независимость космоса объективированного духа», отчуждение его от субъекта приводит к тому, что творческая подвижность души находит смерть от своего собственного порождения» [3, 450]. Силой своей творческой энергии субъект способен разомкнуть замкнутый круг и продолжить движение по спирали новых воплощений и самосозиданий.

Только перетекание субъекта через объект вновь в субъект обеспечивает рождение смыслов и культурных ценностей. Замыкание субъекта в себе самом не приводит к созиданию культуры, точно так же, как самодовлеющие в себе объекты не обладают ценностью вне поля субъекта. Синтезы как структура и процесс порождают субъектно-объектные ценности, т.е. культуру как таковую. Разрывы в этой подвижной динамической связи ведут к диспропорции, следствиями которой являются кризисные явления в культуре.

Идея самовыявляемости структуры в процессе взаимодействий с другими системными структурами становится центральной и в рефлексиях представителей философской герменевтики при анализе культурно-исторических целостностей и духовно-душевных миров, существующих по своим собственным внутренним законам. «Интенциональность», «горизонт», «жизненный мир», «интерсубъективность», – понятия, которые находятся в центре внимания философской герменевтики, по сути своей, в своей онтологии выражают структурную процессность обозначаемых ими содержаний, указывают, как нам представляется, на синтетическую природу культуры.

В центре размышлений философов – проблемы общения, понимания. Так, Э.Гуссерль кладет в основу трансцендентальной субъективности принцип интенциональности как существенного свойства сознания.

Интенциональность, понимаемая как имманентный способ динамического бытия сознания, выходящего за свои пределы, преодолевающего свои границы,

не пребывает, а разворачивается, проявляется как функция. Структура сознания раскрывает себя не в статике, а в процессности, в обращенности к другому через свое инобытие. Стало быть, интенциональная структура бытия трансцендентальной субъективности определяет структуру познания, характер и цель пребывания в мире. Выход за свои границы, пределы своего бытия предполагает возможность и необходимость взаимодействия, по-нашему, синтеза с другими, который и осуществляется, как считает М.Хайдеггер, в «метафизическом круге». Достижение этого синтеза – вопрос собственного духовного существования для человека. Человек познает себя через другого, в нашем контексте этим другим является культура, и прежде всего – искусство, обнаруживая в своем инобытии то, что есть в нем самом. Значит, «понимание как герменевтический круг» составляет онтологический базис самого человеческого существования. Возможности движения в круге понимания бесконечны. «Общий горизонт» складывается как динамика, в нашем контексте – подвижный синтез, включающий как углубление понимания текста интерпретатором, так и самораскрытие для субъекта интерпретации собственной сущности, обогащающейся неожиданными смыслами и возможностями новых интерпретаций.

Суждения Г.Зиммеля, Э.Гуссерля, М.Хайдеггера позволяют увидеть культуру как сложную, динамическую систему, обладающую принципиально открытой, проницаемой структурой, выявляемой в многообразии взаимодействий внешнего и внутреннего характера.

Итак, об особенностях строения и взаимоперехода структур догадки существовали в философии и науке давно. Ясно, что это синтез как наиболее соответствующее типологической структуре всех систем качество, к тому же главная особенность любых синтетических структур – их динамическая природа.

В художественной культуре специфика этого синтетизма проявляется по-особому, что мы и стремимся понять, изучить (интенциональность, динамический синтез ментальности и реальности).

В науке тоже продолжается движение в плане углубления представлений о мире и его закономерностях, «длительности», выявляются новые стороны жизни, требующие выражения в своей особой семантической системе.

Интересно Поль Рикёр в один ряд ставит имена Ф.Ницше, К.Маркса и З.Фрейда в плане открытия ими горизонтов «для более аутентичного слова, для нового закона истины, пользуясь при этом не только искусством разрушительной критики, но и искусством интерпретации....Начиная с них, понимание становится герменевтикой: отныне искать смысл – не значит разбирать по складам осознание смысла, а значит расшифровывать выражения смысла в сознании...

Фундаментальная категория сознания для всех троих – это отношение скрытое – явное. Все трое, идя различными путями, попытались привести в соответствие свои... «сознательные методы расшифровки с “бессознательной” работой шифровки, которую они приписывали воле к власти, социальному бытию, бессознательному психическому... Их отличает лишь метод декодирования и понимание процессов кодирования, который они все признали бессознательным... все трое, не будучи ниспровергателями сознания, в конечном итоге стремятся к расширению последнего...» [4, 231-233].

Каждый из них вскрывает в своей области структуру отношений человека и мира (нравственно-философский аспект, социолого-экономический и психологический), выявляя скрытые связи и закономерности в каждой из областей жизненной «длительности», отношений духа и вещи, приоткрывая перспективу новых структурных образований, динамику автономных сущностей внутренних зависимостей, то есть структур-синтезов, вступающих в своих линиях в новые структурные образования (динамику синтезов).

Итак, мы выявили пунктирно пути человека к культуротворчеству, познанию и самопознанию, обрисованные и исследованные достаточно отчетливо философией. Плодотворным оказывается открытие интенциональности, когда человек в ходе познания мира начинает творить себя и свою культуру, первотворчеством которой становятся миф, религия, язык.

Анализ внутренней жизни культуры, искусства, в нашем случае, должен быть направлен на исследование специфической динамики его форм. Совершенно очевидно, что существенной является зависимость этого процесса от экстракультурологических связей. Однако с точки зрения синергетики, например, культура и искусство как универсальные и сверхсложные системы обладают внутренней, самостоятельной логикой исторической эволюции. Поэтому упрощением представляются все попытки рассмотрения искусства при помощи формационных схем развития общества или механическое выявление закономерных связей между типом технологии и типом культуры. Необходимо искать внутренние силы, стимулы и механизмы, обеспечивающие во взаимодействии с внешними факторами и причинами динамику перехода от одной исторической формы искусства к другой. Культура – сложнейшая иерархическая система, динамический синтез, основным движущим законом которого является связь неравномерности и равномерности трансформаций, происходящих на разных уровнях этой подвижной иерархии. На каждом очередном этапе развития культуры одни ее формы трансформируются раньше и глубже других, одни оказы-

ваются более пластичными и гибкими, другие – значительно более стабильными, традиционными.

О.Шпенглер в «Закате Европы» воплощает в философском анализе культуры представление о нелинейном характере эволюционного процесса, освобождает историзм из плена хронологизма, демонстрируя, как хронологически разновременное может быть типологически одновременным, а типологически разновременное – хронологически одновременным.

Сегодня в фундаментальных исследованиях сущностных изменений в картине мира, в методологических основаниях науки, в самих способах теоретического мышления широко отражаются представления о феномене самоорганизации, нелинейности, неустойчивости как основополагающих характеристиках эволюционного процесса. Это связано с развитием идей самоорганизации – синергетики. (См., например, работы ученых: И.Пригожин, И.Стенгерс, Г.Хакен, Е.Князева, С.Курдюмов, В.Налимов и др.).

Синергетика предположила относительность многих привычных представлений. С позиций классического разума неравномерность и неустойчивость воспринималась как нечто негативное, сбивающее с правильной траектории развития от низшего к высшему. Само развитие понималось только как поступательное, безальтернативное. Считалось, что пройденное представляет лишь исторический интерес. Если и есть возвраты к старым формам, то они проявляют лишь диалектическое снятие предыдущего уровня и имеют принципиально новую основу. Если есть альтернативы, то они всего лишь случайные и второстепенные отклонения от магистрали развития. Картина мира, которую рисовал классический разум, – это система, жестко связанная причинно-следственными связями. Существовала уверенность, что причинные цепи имеют только линейный характер, а следствия, если не равны причинам, то, во всяком случае, пропорциональны им. Такой подход к проблеме развития делал его ретросказуемым и предсказуемым.

Подобный схематизм (управляющее воздействие – желаемый результат) часто не срабатывает. Причина в том, что они противостоят собственным тенденциям саморазвития сложноорганизованных систем.

Синергетический подход доказывает неправомочность навязывания сложноорганизованным системам путей развития, формирует стратегию и тактику стимулирования собственных тенденций их развития, изучает законы совместной жизни природы, человека, общества, их коэволюции.

С точки зрения синергетики, через взаимодействие (по-нашему, динамический синтез) осуществляется связь разных уровней организации системы. Си-

нергетика открывает новые принципы суперпозиции, построения сложных развивающихся структур из менее сложных. Речь об установлении иного темпа развития входящих в целое частей (сосуществование и взаимодействие, диалог, полилог). Синергетика раскрывает топологическую конфигурацию, «архитектуру» взаимодействия систем и структур, закономерности и условия протекания интенсивных процессов нелинейного, самостимулирующегося роста нового содержания. Сверхсложные, бесконечномерные системы с нелинейными источниками и стоками, которые по-разному ведут себя в разных локусах, могут быть описаны как открытые нелинейные модели небольшим количеством идей и образов, определяющих общие тенденции развертывания процессов в них.

Открытость системы – необходимое, но не достаточное условие для ее самоорганизации. Всякая самоорганизующаяся система открыта, но не всякая открытая система самоорганизуется, строит новые структуры, новые смыслы, ценности. В системе должна осуществляться взаимная игра двух противоположных начал: созидающего новые структуры (локализация и синтез), наращающего неоднородности в сплошной среде (работы объемного источника), и рассеивающего (диффузия, дисперсия, диссипация) – размывающего неоднородные начала самой различной природы.

Диссипация как хаос на микроуровне – это не фактор разрушения, а сила, выводящая на аттрактор тенденцию самоструктурирования нелинейной среды, выработки системой, в процессе ее взаимодействия с другой, – новых ценностей, новых смыслов.

Нелинейный характер развития порождает и такую черту как дискретность путей эволюции нелинейных систем. При соответствующих условиях возможен отнюдь не любой тип взаимодействий, а лишь определённый спектр этих способов синтеза новых смыслов в новых структурных образованиях. Следствием нелинейности является и эффект самоструктуризации систем, независимо от изменения их исходных параметров.

Эти категории дают возможность осмыслить любые процессы в культуре, и категориальный аппарат, как мы убеждаемся в дальнейшем ходе наших размышлений и представления о сложных системах и структурах складывались не только в физических научных методологиях, но и в философских, и культурологических, и психологических, и исторических (работах Ф.Ницше, М.Хайдеггера, А.Тойнби, О.Шпенглера, Й.Хёйзинга, З.Фрейда, К.-Г.Юнга, М.Фуко, Г.Померанца, М.Бахтина, П.Флоренского и др.).

Изучение динамики эволюционных процессов в разных областях мира с точки зрения синергетики, исследование с этих позиций культуры как системы

суперсложной в контексте еще более сложной – универсальной – системы бытия в целом, дает основания рассматривать культуру как некую модель, представляющую собой вибрирующую иерархию уровней, структур, темпомиров, взаимодействующих, проницаемых, опосредующих друг друга, стимулирующих перспективы ее дальнейшего плодотворного функционирования.

Дискурсы И.Пригожина, В.Налимова, Е.Князевой, С.Курдюмова перекликаются с размышлениями представителей культуры прошлого и современных философов-постструктуралистов, пытающихся увидеть картину мира структурно иной, чем принято в бытующих в науке одномерных, как им представляется и как мы сегодня ощущаем, концепциях мира. Это новые концепции М.Фуко, Ж.Делёза, Ж.Дерриды, П.Риккёра, Р.Барта, которые отталкиваются в своих изысканиях от Ф.Ницше, А.Бергсона, Г.Зиммеля, Э.Гуссерля, М.Хайдеггера, К.Ясперса.

З.Бауман рассматривает формирование феномена постмодернистской философии и культуры как результат своеобразного протеста нового нетрадиционного типа мышления против традиционного. Речь о «восстании интерпретирующего разума» против власти «разума законодательного». «Если законодательный разум стремится завоевать право на монолог, то интерпретирующий участвует в диалоге. Он заинтересован в продолжении того диалога, который законодательный разум хочет прекратить. Интерпретирующий разум не знает, где остановится, относится к каждому акту овладения как к приглашению на обмен» [5, 46]. Природа двух типов мышления видится диаметрально противоположной. Кризис законодательного разума и подъем интерпретирующей альтернативы обнаружился приблизительно к середине XX в. Ситуация, сложившаяся к 70-м гг., предстает в этом отношении уникальной. Интенсивность проявления неклассических интенций сознания в культуре привела к тому, что стратегия интерпретирующего подхода к 70-м гг. широко охватила практику искусства и стала предметом особенно пристального внимания самой философии.

Кризис законодательного разума – результат множества причин, из которых, быть может, наиболее весомая – крах жизнестроительных утопий XX в. А.В.Иконников по этому поводу пишет: «...в периоды неустойчивости и социальных кризисов неизбежен разрыв между миром, каков он есть, и миром желаемым... Трагический парадокс – попытка навязать жизни рассудочно сконструированные идеалы вела человечество к непредвиденным и ненамеренным следствиям, разраставшимся до катастроф и конфликтов планетарного масштаба» [6, 163].

Одна из версий небывалого подъема интерпретационного сознания была высказана отечественным философом В.Библером. Ученый считает, что этому явлению, вернее, его разрастанию способствовало рождение нового типа социума, названного им «социумом культуры», – культура из маргинального феномена общей социальной жизни сдвигается в эпицентр современного бытия: «...в XX в. – в процессе деколонизации, социальных революций, возникновения и распада тоталитарных диктатур, культурных сдвигов – обнаруживается, что в одном «пространстве сознания» «толпятся» различные духовно-культурные спектры. Оказывается, что восточный спектр ценностей, западный спектр ценностей, средневековый, христианский, нововременной, просвещенческий, возрожденческий смыслы бытия не уходят в прошлое, не распределяются по гегелевской «лестнице снятия» и «восхождения», в которой одно – ниже, другое – выше, одно – ступенька к другому. Нет, эти культурные спектры одновременны, и они имеют смысл только друг по отношению к другу, в действительном диалогическом общении друг с другом, то есть в насущностной культуре для моего культурного бытия» [7, 7].

Политика «законодательного разума» связана с классической философией, которая, вырабатывая правила риторики власти, и сама была вынуждена быть «властью» (в особенности Конт, Дюркгейм). Стратегия интерпретирующего разума (в основе которого – субъектно-субъектный диалог) стала объектом внимания философии и других гуманитарных наук в XX веке (Юнг, Гуссерль, Хайдеггер, Ясперс, Витгенштейн, Гадамер, Рикёр, Дильтей, Деррида).

Развитие интерпретирующего подхода обнаруживает существенные изменения в понимании окружающего мира, в том числе и гуманитарном знании. «Интерпретирующий разум, – утверждает З.Бауман, – рождается вместе с примирением человека с внутренней плюралистической природой мира и ее неизбежным следствием – амбивалентностью и непредвзятостью человеческого существования» [5, 55].

Особенно ценны идеи Ж.Деррида и Ж.Делёза. Общепринятому пониманию «структуры», основанному на представлении о «центре», гарантирующем целостность структуры и ограничивающем «свободную игру» структуры, Деррида противопоставляет идею «бесструктурности».

В анализе Дерриды структуры и бесструктурности можно усмотреть аналогии с принципом диалогического мышления Библиера и с догадками представителей синергетики. Вместо традиционного понятия «различие» мыслитель вводит новое – «различение», которое несет оттенок процессуальности, бесконечности процесса. «Различение» – это «систематическое порождение различий



и производство системы различий». Из концепта «различие» Дерриды вытекает другой концепт – «следа». «Различие, или процесс дифференциации» порождает множество способов ведения диалога с тем или иным объектом, системой, явлением (множество модусов конфликтности). Тот или иной «знак» системы, явления в процессе различения превращается всего лишь в «след» этого явления, а значит, теряет непосредственную связь с обозначаемым, с «порождающей первопричиной» исследуемого явления. Понятие «след» фиксирует одновременно и «соотнесенность», и «разобщенность» с явлением, усиливая конфликтную модальность его восприятия. Принцип «различения», имеющий в виду процессность любой структуры, никогда не претендующий на завершенность, но всегда готовый к продлению конфликтной модальности, к подвижной и безграничной дифференциации на внутреннем и внешнем уровнях системы, напрямую стыкуется, на наш взгляд, с рефлексиями ученых об открытости, нелинейности систем, развивающихся в «режиме обострения». Возникающая новая структура несет в себе своеобразное качество «следа» – все признаки нарочитой демонстрации невозможности преодоления состоявшегося разрыва с прежней структурой (образностью), разрыва с «порождающими первопричинами» исторически возникшей некогда структуры (образности).

Именно идея процессуальности без начала и конца как форма постмодернистского историзма раскрывает его связь с рефлексиями и интуициями предшественников (от Бергсона до Кассирера, от Гуссерля до Хайдеггера).

Работы Ж.Делёза сосредоточены на разрушении фундаментальной доктрины структурализма – принципа бинарных оппозиций, на доказательстве присутствия в любой оппозиции многочисленных различий, которые ведут себя настолько хаотично, что исключают возможность оппозиционной четкости. На основании этого тезиса в работах Делеза утверждается возможность существования только неупорядоченности. Им развита концепция «бесформенного хаоса», основанная на утверждении отсутствия критерия, определяющего «величину» различия одного явления от другого. Делез выдвигает аллегорически обобщенную метафору хаоса, подчеркивающую хтонический характер порождающих его сил – «ризому». Ризома означает запутанную корневую систему растения – образ, парадигматически соответствующий современному состоянию мира. Наряду с метафорой ризомы философ вводит в философский дискурс образ «складки», «множества складок», «складчатости», подразумевающий потенциальную возможность вариативности, многовекторности развития.

Интертекстуальность как специфическое свойство любого произведения, текста, подчеркивающее его связи с безграничным культурным контекстом –

еще одна примета постмодернистской методологии, перекликающаяся с идеями Пригожина и Библера. Обширнейший понятийный аппарат, разрабатываемый в постмодернистской философии, в его сопоставлении с синергетикой, с философией культуры Библера дает нам возможность увидеть по-новому динамику синтетических форм в культуре.

Так, в современном научном дискурсе структурируется идея о новых принципах суперпозиции, построения сложных развивающихся структур и менее сложных. Речь не о простом суммировании, а о синтезе способов существования и взаимодействия систем и структур, закономерностей и условий протекания интенсивных процессов нелинейного, самостимулирующегося роста нового содержания. Открытость культуры как системы означает наличие в ней коммуникационной сети (система линий связи, путей перемещения и распределения психологических, религиозных, политических и других духовных импульсов, социальные, материальные и духовные ресурсы), которые обеспечивают определенное состояние ее жизнедеятельности. Но открытость системы выступает необходимым, однако еще недостаточным условием для ее самоорганизации, «свободы выбора» (В.Налимов): не всякая открытая система самоорганизуется, строит структуру. Для этого необходимо наличие двух противоположных начал: начала, созидающего структуру (синтезирующего, центростремительного), наращивающего неоднородность структуры, за счет действия источника (с нашей точки зрения, здесь порядок – это ментальность), и начала, размывающего, рассеивающего неоднородность (с нашей точки зрения, здесь деструктивное начало, хаос – это динамическая вибрация эмпирических форм культуры в конкретно-исторических хронотопах). Если рассеивающее начало сильнее наращивающего (создающего структуру, или, по выражению Дерриды, определяющего «стратегию текста»), то в таком режиме новые структуры возникнуть не могут. При полном отсутствии рассеивающих, центробежных процессов организация также не может возникнуть, поскольку именно эти процессы выводят систему на структурирование новых систем. Взаимное притягивание и отталкивание этих двух начал и составляет внутренний механизм формирования, перестройки, достраивания, объединения и распада сложных систем.

Несмотря на то, что социокультурный комплекс является сверхсложной, хаотизированной на уровне элементов системой, несмотря на то, что она различным образом ведет себя в каждой точке, – проводимые в рамках синергетики исследования и дискурсы постмодернизма дают нам основания предполагать, что культура может быть описана как нелинейная открытая система сравнительно небольшим числом фундаментальных идей, представляющих собой

ментальность культуры, воплощенную в литературоцентричной русской культуре; концепцию личности, тип жизнестроения; характер внутренней организации и функционирования структур и механизм межкультурных взаимодействий внутри системы, находящий воплощение в исторических и трансисторических образованиях, формах, в культурной динамике, которые и определяют общие тенденции и закономерности разворачиваемых в русской литературе XIX-XX вв. процессов.

Значит, нелинейный характер в ряде случаев делает разновременные явления в истории культуры в действительности соприродными, типологически родственными. При таком подходе особое значение имеют переходные периоды культуры (когда системы культуры взаимодействуют в режиме обострения), в которые особенно активно и напряженно разворачиваются поиски нового способа организации системы, трансформируются художественные стили, направления, изменяется художественная закономерность, активизируются процессы синтеза разных видов искусства и форм культуры. В переходные периоды культура и искусство открывают новые возможности. Один из самых хорошо исследованных в науке «переходов» – эпоха Возрождения. Однако черты переходности можно найти в любой эпохе. В этом смысле состояние переходности вообще является имманентным развитию культуры и искусства как внутренний закон их динамики. Закрытость любой системы – условность. Существование в одной культурной форме разных тенденций (интересно с этой точки зрения обратиться к анализу синтетических религиозных трансформаций, например, сложных взаимоотношений – язычества и христианства, христианства и ислама и т.д.), полярных стилей, синтез в творчестве одного художника и одного произведения искусства идей и символики противоположной направленности, школ, течений и т.д. (таковы, например, до сих пор относимые одновременно к разным стилям и художественным направлениям, фигуры Джотто, Микеланджело, Шекспира и т.д.), сосуществование одновременно разнотипных культур (как это происходит в XX веке), и выявление типологически сходных явлений в культурах разных эпох, – все это позволяет увидеть, что динамический синтез выступает здесь как методологический принцип тоже: выявляет природу отношений синтетических форм в культуре вне хронологизма.

Закон неравномерности обеспечивает стереоскопическую вибрацию культурных форм, их взаимодействие и переструктурирование. Выход на первый план то одних, то других форм, обусловленный перестройкой их внутренней структуры, общекультурного контекста, внешними факторами, а также внут-

ренней необходимостью саморазвития подсистем, приводит к изменению всех уровней системы и смене культурной парадигмы.

«Внутренней территории у культурной области нет, она вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый ее момент» [8, 120].

Итак, мы увидели близость идей синергетики, постструктуралистов, Библера в их очевидном стремлении к пересмотру самой структуры взаимоотношений реальности и ментальности. Ретросказуемость и предсказуемость в развитии систем уступает место относительности и вероятности, непредсказуемости и спонтанности; системы в результате претендуют на большую свободу для самопроявления, но это возможно именно потому, что в пространстве бытия систем действует закон нелинейности и асимметрии в процессе динамического «обмена», диалога или полилога при условии, когда осуществляется не схематическая, необратимая по сути, связь субъекта и объекта, а коммуникация экзистенциального типа; когда объективное превращается в субъективное. В этих условиях «текст» порождает внутренние стимулы к саморазвитию за счет субъектно-субъектной ситуации, осуществляется процесс самовозрастания текста, в этом смысле Пригожин противопоставляет новый тип детерминизма прежним суждениям, а Деррида определяет логику и характер развития «внутренней стратегией текста». Библер же, в свою очередь, говорит о «диалоге личностей» как единственном способе спектрального бытия истины, в результате чего становится возможным структурирование новой системы, синтезирование дополнительного содержания, смысла, то есть становится возможным процесс «трансмутации» «в режиме обострения». Речь идет о самотрансформации систем через их взаиморефлексию.

Культура – коллективная память. Но и «язык – дом бытия» (М.Хайдеггер): чтобы событие стало явлением культуры, оно должно быть выражено в тексте. Тогда только культура может выполнять функцию хранения и передачи информации. Сведения передаются от поколения к поколению через знаковые системы, единицы информации, которые английский исследователь Р.Доукинс назвал «мемами». Культурный мемфонд выражен в текстах. Современная европейская традиция рассматривает понятие Текст шире, чем это было у М.Бахтина (текст как литературное произведение): Текст – это все, что создано искусственно: не только книги и рукописи, но и картины, здания, интерьер, одежда и многое другое, что еще иначе называется артефактами. Как утверждает Ж.Деррида: «Для меня текст безграничен. Это абсолютная тотальность. Нет ничего вне текста» [9, 74].

Еще одно определение текста сформулировано Р.Бартом: «Что же такое текст?.. текст принципиально отличается от литературного произведения: это не эстетический продукт, а знаковая деятельность, это не структура, а структурообразный процесс, это не пассивный объект, а работа и игра, это не совокупность замкнутых в себе знаков, наделенная смыслом, которые можно восстановить, а пространство, где прочерчены линии смысловых сдвигов; уровнем текста является не значение, но означающее, в семиотическом и психоаналитическом смысле этого понятия... бывает, к примеру, текст жизни, в который я попытался проникнуть...» [10, 81].

Язык универсализирует способность человека к синтезированию и выражению смыслов о себе и о мире, однако это открытая система, питающаяся как из иррационального источника – архетипа, мифа, так и из постоянной динамики культуры и ее достижений. Семантизация, наращивание смысла в языке двусторонни.

Главная работа культуры – структурная организация окружающего человека мира. Культура – «генератор» структурности, и этим она создает вокруг человека среду, которая, подобно биосфере, делает осмысленной бытие человека. Для того, чтобы выполнить эту функцию, культура должна иметь внутри себя специфический структурный механизм, методологию, способ выявления культурных текстов, которые имеют независимо свою систему и структуру. Эту функцию выполняет язык, синтезирующий, творящий. Хаос преобразуется не только в нашем сознании: и в сознании, и в наших усилиях по строительству культуры, и в угадывании нами не хаоса, а существующего в природе порядка мироздания, наряду с хаосом, рождения или распада, несущего смерть. Структура явлений сама по себе есть, открываем мы ее или нет, если перед нами системы; кроме культурных систем есть системы не рукотворные, не человеком созданные, изначально природные. Но человек способен «прочитывать» структуру жизненных текстов. Один – лучше и глубже, другой – поверхностней и легковесней. При этом человек, помимо системного подхода, структурирующего, и сам творит культуру системно, избирательно (осознанно или интуитивно) к раскладу тех объективных возможностей, которые предлагает ему действительность, ее разные возможности, варианты и обстоятельства, природные ли, общественно, социально ли обозначенные, – творит, соответственно, достойно или бездарно – в дилемме «вызов» – «ответ».

Системно-семиотический подход к исследованию проблем культуры обнаружил новые повороты в методологии исследования в разных областях культуры (смотрите, например, исследования Ч.Морриса, А.Гардинера, К.Бюлера,

Ч.Пирса, Г.Гадамера, Г.Щедровицкого, П.Рикёра, А.Потебни, Г.Шпета, Ю.Лотмана, Б.Успенского и других ученых).

Задача, которую мы ставим перед собой, – осмысление внутренних закономерностей динамики и трансформаций (макроструктур, типологических текстов, транстекстов), текстов русской литературы XIX-XX вв. в контексте культуры.

Внутри культуры как суперсложной, саморазвивающейся и самоорганизующейся системы оказывается возможным динамическое взаимодействие синтетических структур, реализация синергетических процессов по выработке новой семиотической информации. Если рассматривать сверхсложную систему – культура – как семиотический универсум, то составляющие ее подсистемы будут иметь свои языки, свою семиотическую структуру, потенциально не замкнутую и контактную.

С помощью механизма синтетизма культура как семиосфера может осуществлять контакты с несемiotическим и иносемiotическим пространством. На разных уровнях эта инвариантная функция может осуществляться по-разному. Но суть ее – быть внутренним источником саморазвития культуры как семиосферы через находения в иных структурах «своего чужого», «перевода» этого нового содержания на язык «своей структуры» или трансформация импульсов из несемiotической реальности в семиотическую информацию.

Возможность семиотического контакта, динамического синтеза между разными системами обеспечивается за счет действия «механизма границы» [11, 15]. Сущность его определяется двояко и, на наш взгляд, раскрывает логику и природу синтетизма в широком смысле. «С точки зрения своего имманентного механизма, граница соединяет две сферы семиозиса..., а с позиции семиотического самосознания (самоописания на метауровне) данной семиосферы она их разделяет. Осознать себя в культурно-семиотическом отношении – значит осознать свою специфику, свою противопоставленность другим сферам» [11, 15]. Возможность акта самоопределения существует лишь при взаимодействии ментальности и реальности субъекта и объекта, субъекта и субъекта. С другой стороны, в различные исторические моменты саморазвития культуры как универсальной семиосферы аспект синтеза (тенденция к диалогу, взаимодействию, семиотическому взаимообогащению) или анализа (тенденция к изоляционизму, эгоцентрической саморефлексии, формированию идеи культурного или национального избранничества, религиозного или идеологического и т.д.) может преобладать, игнорируя и подавляя другой.

В то же время пограничное пространство, некая «нейтральная полоса», где пересекаются структурно две или несколько семиотических систем, являются потенциально «зоной» особенно интенсивных и динамических процессов семиозиса как синтезирования новых культурных смыслов.

Семиотическое пространство системы «культура» характеризуется наличием доминирующих подсистем и структур с дифференцированной организацией и менее отчетливо себя проявляющих, аморфных. Доминирующие подсистемы и формы поднимаются до уровня саморефлексии, самоописания, создают развернутый арсенал метаязыков, позволяющих упорядочить не только самое себя, но и системы «второго ряда». Вместе с тем неравномерность развития семиосферы «культура» стимулирует активное взаимодействие всех ее структур и подуровней, что и обеспечивает ее динамическое единство через порождение новых духовно-эстетических конфигураций и смыслов.

Так, в реальности конкретной культурной эпохи разные формы культуры (духовная, материальная, социальная, политическая, художественная и т.д.), каждая из которых выработала свои традиции, языки, создала свои «культурные тексты», сосуществуют в живом и естественном взаимодействии, при этом в процессе тотальной коммуникации иерархия языков и текстов может меняться: они контактируют в единой системе координат – в пространстве общей ментальности, одной культурной парадигмы.

Структурная многоуровневость семиотического пространства системы «культура» обеспечивает активность синергетических процессов и является механизмом создания дополнительного содержания внутри взаимодействующих подсистем.

В любой семиосфере выделяются «ядро и периферия» (Ю.Лотман). Но это деление не абсолютно. Доминирующие формы культуры активно взаимодействуют с периферийными, которые в определенном культурном хронотопе могут быть представлены отдельными фрагментами или «текстами», наиболее значимыми для конкретной ментальной атмосферы эпохи. При этом граница с другим текстом (например, литература и философия, литература и живопись, кино и литература и т.д.) всегда является областью интенсивного смыслопорождения.

В то же время кульминационный фрагмент какой-либо семиотической структуры или конкретный текст может универсально реконструировать, синтезировать всю систему как целое (икона, собор, роман и др.)

Расширение пространства культурной семиосферы, развитие культуры в разных ее формах осуществляется через синтез новых семиотических систем на

базе уже известных, а не через воссоздание старых. И дело здесь не только в утрате прежних кодов, но и в имманентной культуре ее онтологической закономерности: способе ее динамики как бесконечного порождения новых кодов, интерпретаций, смыслов в соответствии с изменениями в глубинных ментально-идеологических, психологических и др. структурах.

Синтез, при котором осуществляется передача информации, обмен новым содержанием, возможен при различии, с одной стороны, двух или нескольких подсистем, вступающих в диалогическую коммуникацию, например, литература и живопись, а с другой стороны, – изоморфности их системе более высокого уровня (ментальной), либо реальности и процессам внесемиотического пространства.

Синтетические процессы такого рода приводят к созданию неожиданных трансформаций и стимулируют обогащение в процессе семиозиса корреспондирующих систем новыми гранями смысла. Неравномерность в развитии системы «культура» как семиосферы и ее разнообразных форм проявляется как дискретность в экстракультурологическом и интракультурологическом ее измерениях. Так, в истории художественной культуры есть периоды, когда тот или иной вид искусства доминирует и определяет развитие всех остальных, транслируя свои тексты, символы, рслы в другие семиотические системы. В этом смысле относительно константной для русской культуры, начиная со средневековья, была такая черта, как «литературоцентризм», – во многом определявшая развитие других видов искусства на протяжении нескольких столетий.

Синтез (от греч. *synthesis*) – соединение, сочетание (мысленное или реальное) различных элементов объекта в единое целое (систему). Синтез неразрывно связан с анализом (расчленением объекта на элементы). Понятие синтеза может соотноситься как с феноменами, объектами реальности, так и с субъективным миром.

Синтез может осознаваться как субстанция и процессность, как предмет и способ изучения, как структурный принцип организации систем и стимул, потенциальный, целеполагающий механизм динамики саморазвивающихся систем и их взаимодействия.

Синтез как принцип структурной организации является основополагающим для суперсложных феноменов «реальности» и «ментальности» – космоса, бытия в целом как метасистем, природы, человека и его биологического, психического, социального, духовного и культурного статуса, культуры в целом с ее экстракультурологически и интракультурологически ориентированными отношениями и функциями, художественной культуры и искусства, как наиболее



специфической и актуальной в контексте рассматриваемых нами проблем и процессов, подсистемы культуры.

Философско-онтологический синтез как метод познания следует понимать, как центральную универсалию осознания бытия в целом, сущности жизни, обнаруживаемой в ее субстанциональных и динамических воплощениях. Синтез как предмет познания состоит в соединении разнообразных явлений, вещей, качеств, противоположностей или противоречивого множества в единство, в котором противоречия и противоположности «снимаются», обогащаясь за счет друг друга. Результатом и целью синтеза является совершенно иное образование, свойства которого есть не только внешняя суммарность уже известных компонентов, но новое содержание, обусловленное взаимопроникновением и взаимопереструктурированием.

Синтез не есть симбиоз, эклектика, гибрид, синтез есть единство, созидательная и внутренне содержательная полнота, иерархическая интеграция, динамическая «стереоскопичность».

Синтез как тенденция и долженствование, и синтез как процесс предполагает ступень анализа. Синтез вообще не может существовать без анализа – они друг друга обуславливают. Однако еще И.Г.Гердером было справедливо отмечено, что подлинное единство предполагает разделенность и свое восстановление из него. Следовательно, единство как универсальная цель лежит не позади, а впереди нас.

Идея синтеза имманентна бытию в его динамике, культуре как саморазвивающейся системе.

Бытие человека и его культура могут быть адекватно осознаны как универсальная устремленность к преодолению энтропии, как взаимоотношения гармонии и хаоса в их развитии, воплощение и организация неоформленной «материи» бытия, внешнего и внутреннего, в структурированных формах духовно-практического синтеза.

В мире культуры, искусства, человека, психики и психологии, взаимодействия разных форм культуры, на уровне языка, ментальности, одним словом, в духовной сфере динамический синтез преобладает над абсолютной альтернативностью.

Если рассматривать идею синтеза в синхронном культурологическом контексте, то можно выявить, что в основе общей природы явлений, обозначенных в категориях бинарности, полифонии, амбивалентности, полилога, дипластии, симультанности лежит структурный синтетизм.

Ни одно вообще явление не может представлять законченной формы, целокупности, а всегда только ее половину, потенциально жаждущую дополнения, соединения с другой половиной, другой своей ипостасью. Каждая форма неизменно стремится к соединению с дополняющим ее соответствием. Каждая из содержательных систем постигается только в сравнении со своим «инобытием», только в связи с ним и через него. Следовательно, динамический синтез – условие их конституирования и наличия. Их бытие есть результат синтеза тезиса и антитезиса их основных сущностей. Их реальное бытие может состояться только через возможность и необходимость синтеза. Точно так же можно говорить о многосоставности, амбивалентном характере человеческой личности (например, тщательно разработанная М.Бахтиным теория полифонизма на структурном уровне применительно к человеческой личности в авторском мышлении Ф.Достоевского). Стремление к синтетизму как к полноте и исчерпанности разных аспектов бытия на пути постижения Истины во всей ее неоднозначности и многомерности – причина тенденции к разрушению унитарных сторон вещей.

В семантико-семиотическом аспекте как синтетические по своей природе структуры, думается, необходимо рассматривать в культуре категории – время и пространство, энергетические формы оптики и акустики, в которых непосредственно или в «снятом» виде содержится идея синтеза.

Время и пространство неразрывно связаны друг с другом, в динамическом синтезе. Упрощением было бы простое противопоставление их. Только в пересечении, в синтезе время-пространство проявляют вектор духовного пути. Дух развивается при соприкосновении с вещью, пространством, с другим духом. Время реализует себя в пространстве и осознается нами через пространство. Это отмечал Э.Гуссерль. Духовное-временное течение измеримо пространственно. Это же измерение обнаруживает себя и в искусстве (Л.Толстой измеряет психику через эпический анализ, И.Тургенев – лирически-изобразительно, Ф.Достоевский – через драматические антиномии, А.Чехов – пластически-экспрессивно и т.д.), то есть духовная жизнь оформляется предметно – через слово, знак, символ, и пространственно – по принципу ассоциации, стереоскопично, линейно, вспышками озарений и т.д.

Через изображение пространства дается интерпретация времени. Традиционная классификация искусств на «пространственные» и «временные» достаточно условна. Современные теоретики считают, что структура художественного произведения не может быть представлена как статическая, пространственная, преимущественно экстенсивная. Ибо развертывание ее, как говорил

Ю.Тынянов, протекает «под знаком соотносительности и интеграции». Она не может быть представлена и как сугубо временная. Об относительности деления искусств на пространственные и временные пишет Р.Арнхейм. Особенно глубокие и плодотворные наблюдения, мы думаем, принадлежат Б.Випперу, который дает в своих работах выразительный материал исследования исторической эволюции пространственных искусств, осваивающих категорию времени, а музыковеды (Мазель, Б.Асафьев и др.) развертывают путь пространственного видения в музыкальных искусствах. Так, исторически образуются новые синтетические структуры, имеющие свое специфическое стилевое выражение (например, импрессионизм в живописи, литературе и музыке).

Непроходимых границ не может быть. Субъектно-объектная структура, природный синтетизм оптически-акустических энергий раскрывает себя всякий раз по-новому в истории искусства в моменты активизации поисков путей взаимодействия разных художественных языков с целью воплощения модели универсальной взаимосвязи двух, друг друга обеспечивающих и стимулирующих, процессов – миропонимания и самопознания.

Основной механизм движения культурных форм – динамика анализа и синтеза. Цикл перехода синкретического состояния к анализу и затем к синтезу – предстает как постоянный источник и принцип культурной эволюции на разных уровнях и в разных ее формах. Рождение любых культурных смыслов – духовно-практических форм, появляющихся в результате синтезирования субъекта (ментальности) и объекта (реальности) – всегда проходит три ступени – от синкретической нерасчлененности к аналитической деятельности сознания и, наконец, к созиданию синтетической символической культурной формы. Между тем, как справедливо замечено было Г.Зиммелем, «между текущей вперед, распространяющейся со все большей энергией жизнью и застывшими в тождестве формами ее исторического выражения неизбежен конфликт» [3, 483]. Жизнь движется вперед, оставляя позади себя свои формы, в которых энергия движения трансформируется в свою противоположность – таким образом синтетическая форма утрачивает свою динамическую структуру, и в результате этой неизбежной драматической метаморфозы начинает играть роль новой синкретической целостности, которая должна послужить источником нового аналитического распада, в основе своей несущего стремление к образованию очередного синтеза.

Если рассматривать процесс динамики анализа и синтеза исторически, то можно обнаружить последовательную смену полярных фаз – аналитическая тенденция то выходит на первый план, то уступает место синтетической. Так, в

диахронии движения искусства можно выявить борьбу этих взаимно полемизирующих начал.

Культура XIX в. демонстрирует целый ряд вариантов модификаций анализа и синтеза. У романтиков это утопическая установка на слияние человека и природы (под влиянием и руссоистской концепции личности), философская рефлексия Ф.Ницше о разлагающем личностное влияние цивилизации. В реализме – поиски органики природного и духовного. В натурализме – гипертрофия природного. В течениях модернизма – многообразие концептуальных моделей аналитизма и утопического синтетизма обусловлено самобытностью индивидуального видения отдельных художников – здесь натура преобразуется за счет активности интеллекта и духовности, чаще всего утрачивает свою самостоятельность, «заряжается» индивидуальной волей и творческими рефлексиями субъекта. Модерн с его установкой на синтез утверждает натурфилософский культ природы, органичность растительных форм, в полемике с рационализмом и техницизмом стремится к стилевой эстетизации природного естества. Отсюда декоративно-мифологическая образность модерна, утрированно воплощающая обостренное чувство природы (лешие, русалки, гномы, лягушки, змеи, жуки, «пузыри земли» (А.Блок), – все, что символизирует таинственность природного мира, его сокровенную, подземную, подводную, ночную жизнь)

В постмодернизме, с его ориентацией на пассаизм, – тотальный синтез, – можно выявить свои типы анализа и синтеза, свои варианты стилизации уже известных в искусстве концепций аналитизма или синтетизма природы и духовности (см. об этом в нашей монографии) [12]. В русской культуре своя логика движения анализа и синтеза в представлениях о соотношении природного и духовного начал. Так, классический реализм XIX века воплощает идеал гармонической целостности (А.Пушкин, М.Лермонтов, И.Гончаров, Лев Толстой, И.Тургенев, Н.Лесков, А.Чехов), для «серебряного века» характерна гипертрофия субъективности, индивидуализма, урбанизм, аналитическая тенденция в разных ее проявлениях, например, футуризм, – и в то же время напряженные поиски путей синтеза (символизм). Интересно с этой точки зрения взглянуть на «Олесю» А.Куприна, «Господина из Сан-Франциско» И.Бунина, «Бездну» Л.Андреева, «Санина» М.Арцыбашева и т.д.

Советская культура утверждала торжество антиприродного начала. В искусстве находит воплощение идеал «Homo soveticus» – бесполого идейного существа «в отсутствии любви и смерти». В хаосе многообразия современной отечественной культуры выделяются, пожалуй, с одной стороны, постреализм и онтологический реализм (разные варианты), которые ориентируются на пасса-

изм, моделирование нового космоса, стремятся к преодолению «разрывов» и к утверждению гармонии синтеза; с другой стороны – разные варианты экзистенциально-метафизической трансформации. Кроме того, поток массовой культуры с ее установкой на статичное тождество природы и культуры.

Явления художественной культуры, искусства, в первую очередь находят свое внешнее выражение в стиле. Г.Вельфлин, Э.Панофский, М.Дворжак рассматривают историю искусств как имманентное развитие и формирование эпохальных стилей.

Стиль, как целостный феномен искусства, образуется не соединением формально-художественных признаков, а их органическим слиянием в произведении искусства, значит, мы можем говорить, что синтез представляет структуру стиля.

Если говорить о синтезе не в аспекте одной структуры, а как о соединении усилий нескольких искусств в одном произведении искусства, то понятия синтез и стиль совпадают, поскольку стиль обновляется за счет синтеза средств выразительности разных видов искусства, переструктурируясь в другую систему.

Понятие синтеза объемно, включает в себя разноуровневые характеристики культуры. Стиль и синтез по своей сущности принадлежат к разным оценочным сферам и понятийным системам. Они не тождественны, но связаны и стимулируют развитие друг друга.

Цель и смысл синтеза не ограничиваются лишь задачей интеграции наиболее характерных образно-пластических особенностей стилевой системы. Предпосылки и возможность синтеза складываются там, где возникают условия и необходимость для «стилевого перехода», диктуемого не сугубо эстетическими требованиями, а сверхзадачами ментальной перестройки всей культуры в целом.

Синтез и стиль противостоят друг другу и как две тенденции, устремленные в разные стороны – синтез как потенциальный выход за границы, собственно, как механизм этой возможности перехода, – а стиль как стремление к законченности.

В этом смысле стиль противостоит синтезу, служит преградой на пути к слиянию с жизнью, на пути выхода искусства из своей формы. А эта цель – постоянный стимул синтетизма. Синтез исторически древнее стиля. Можно говорить о прасинтезе как о древнейшей мифологической форме сознания мира. Поскольку первобытный синкретизм – первичная основа синтеза, прасинтез как таковой вбирал в себя всю целостность отношений человека к миру на стадии начального осознания им противостояния идеального и реального бытия.

Синкретизм, таким образом, как прасинтез – жизнетворческий принцип деятельности человека (не только художественной, но и всякой другой), устраняющий или разрешающий осознанное им противостояние идеального и реального.

Следовательно, синтез, если обратиться к его древнейшему прототипу, к досинтетической нерасчлененной форме, воплощает не идею, а процесс, действие, носящее характер освоения мира и осознания соотношения самого человека с этим миром. В этом смысле синкретизм как прасинтез всегда воссоздает «ритуальную ситуацию».

Хотя тайнодействия первобытных людей, «языческий культ» древних греков и христианское искусство имеют принципиальные различия, их объединяет одна общая закономерность – типологическая структура в основе их ритуалов – синтетическая форма, представляющая семиотическую ценность. По мере развития синтетических формообразований от пластически-материальных структур языческого периода до символически-интегральных синтетических форм средних веков (собор, икона, мозаика, фреска, витраж, скульптура) синтетизм в разных его видах служит механизмом «реконструкции», моделирования «ритуальной ситуации». В таком контексте культовые символы являются воплощением не столько стиля, сколько синтетической структурой ментального порядка.

Синтетические структуры складывались изначально как универсальное средство мифологизации человеческого бытия. Поэтому по своей сущности синтез структурно подобен мифу. Синтез – способ существования мифа. Миф размыкает мир сверхприродный, сверхисторический, мир трансцендентальных (вечных) аксиологических ценностей в мир земной.

Синтетическая структура, включающая парадигмальные, ментальные особенности культуры, воплощенные в духовно-практической форме художественного произведения, образует модель мироздания, охватывающую всю целостность духовно-материальных связей и представлений эпохи. В таком синтезе относительны границы между художественной и ментальной, религиозной, жизненно-практической сферами бытия человека.

«Ритуальная ситуация» – это не только религиозное действие, но и другие формы ритуализированного поведения человека, которые отражают существенные для данной культуры, социальные, моральные, обрядовые правила поведения, критерии оценки.

Синтез проявляется как жизнестроительная установка, соединяющая жизнь и творчество. Это качество, воплощенное в конкретной духовно-практической форме, репрезентативно представляющее модель всей культуры в целом со все-

ми ее духовными, конкретно-историческими и эстетическими особенностями. Поскольку эстетика может проявлять себя за пределами искусства, можно говорить о единстве связей между искусством, философией, богословской системой. Общие черты парадигмального синтеза позволяют в отдельной части или форме той или иной культуры увидеть мироздание в целом, в единичном – тенденцию общего. Следовательно, необходимо говорить о синтетизме как субстанции, выявляющей отношения в структуре культурной системы в целом.

Итак, проблема синтеза может рассматриваться только в широком контексте художественной и духовной культуры в целом. Синтез, таким образом, предстает как духовный концентрат культурной парадигматики. А синтез искусств, в таком понимании, неизбежно может выйти за рамки стиля и захватывает многие, а не только художественные стороны культуры. Мифологические, мистические, теологические и прочие моменты, определяющие образную символику синтетических образов, являются той внехудожественной основой синтеза, которая определяет его социально-эстетическую функцию, во имя которой и воссоединяются разные языки искусства. Мотивация любого процесса синтетизации – в потребности дать наиболее полную и адекватную картину мира в рамках парадигмы определенной культуры и структуру своих взаимоотношений с миром, и место своего «Я» в этом мире.

Поэтому можно сказать, что синтез искусств часто сопровождается динамическим движением внутри каждой культуры к выходу за ее пределы – к ритуалу, к жизни, к реализации идеалов в практической и духовной деятельности. Косвенным подтверждением этой важнейшей функции синтеза является и тот факт, что все возрастающая дифференциация искусств и других форм творчества сопровождается все более обостряющимся интересом к проблемам синтеза и интеграции, – их выдвигает сама жизнь, вопреки реальным возможностям искусства. Вот почему мы убеждены, что критерии синтеза лежат вне стиля, вообще вне искусства, а скорее, в том, что можно определить как «социальную архитектуру» (О.Мандельштам), ибо потребность в синтезе порождается не утилитарными нуждами.

«Инстинкт социальной архитектуры, т.е. устройство жизни в величественных монументальных формах, казалось бы, далеко превосходящих прямые потребности человека, глубоко присущ человеческим обществам, и не пустая прихоть диктует его» [13, 180].

Синтез – структурное явление. Если стиль рассматривать как структуру, то есть воплощение художественного единства, статический аспект – относительно других структур, то понятие синтеза оказывается с ним взаимосвязанным и

одновременно – более широкой и свободной, динамичной субстанцией структуры, способной к образованию новых систем.

Изучение истории стилей было всегда специальной задачей историков искусства. Но возможно, что непрерывные связи между отдельными отрезками времени, т.е. организующие элементы для нас стали сегодня более важны, чем ограниченное само по себе понятие стиля. Организующие элементы, на наш взгляд, проявляют себя как динамика синтетических форм (внутренних форм художественного содержания).

Синтезирующая тенденция оказывается более стойкой, чем стилеобразующая. Синтез и потребность в нем остаются как формы движения к обновлению культуры.

Поляризация понятий «стиль» и «синтез» является особенностью современной культуры, которая все больше интересуется не закономерностями и процессом формирования стилей, а вопросами творческой методологии. Проблема синтеза в настоящее время – это проблема связей, но связей, не сводящихся лишь к формальному соотношению каких-то явлений, а универсальных, учитывающих многовековые традиции культуры и проявляющихся в форме функциональных зависимостей между, например, пространственно-временными концепциями и ментальной парадигматикой той или иной культуры.

Что это значит? То, что структуры не замкнуты, они могут перекодироваться, согласно общему типу структур сознания данной эпохи. (Например, спиритуализм, барокко, романтизм или модернизм). Но это тотчас выразится в стиле, т.е. выйдет на поверхность, в форму, станет формообразованием, перекодированием старой формы. Движение структур искусства зависит от общего уровня ментальности. Но в разные эпохи будут свои особенности перекодировки слоев структуры и их стилевых выражений, обусловленные выходом на первый план той или иной универсалии. (Это может быть синкретизм или сверхчувственное, пластика или спиритуализм, антропоцентризм или иррациональное, утопия или интеграция, анализ или тотальный синтез, эклектика или созерцание и т.д.). Иногда вместо стиля отдельного вида искусства или единства творческого метода рождается коллаж, китч (см. об этом нашу монографию) [12].

Итак, мы идем от общей системы культуры к внутренней ее реконструкции, стремимся исследовать процессы, происходящие в литературе как структурном компоненте в системе искусств и культуры в целом, динамику ее духовных и пластических форм, т.е. синтетизм. Синтетизм при этом рассматриваем в двух его ипостасях: как структурную организацию данной системы – и как процесс преобразования под воздействием – влиянием другого языка искусства



или формы культуры (непосредственно или опосредованно) – через ментальность – взаимодействие двух или нескольких языков искусства или форм культуры, или переструктурирование целостной художественной системы (например, разное прочтение образа шекспировского Гамлета театром разных эпох, разных культурных ментальностей, разного времени).

Итак, синтез имеет характер целостной структуры, выходящей за данную стилевую систему, так как его цель – сконструировать динамически определенную картину мира как реальность, входящую в пространство человека. Тогда «стилевое» лицо нового синтетического образования будет стереоскопичным, может обратиться в коллаж, китч, инсталляцию (см. искусство постмодернизма), то есть стать (или не стать) новым стилевым образованием. Синтез шире стиля, как наиболее динамичный процесс переструктурирования тех или иных систем.

Идея синтеза теоретически активно начинает осмысливаться как насущная проблема тогда, когда распад некогда целостных больших стилевых систем на виды и жанры, с одной стороны, и расхождение искусства с жизненно-практической деятельностью человека, связанное с целым рядом факторов социального, технического, психологического порядка, – с другой, – приводят западно-европейскую культуру на рубеже XVIII-XIX вв. к серьезному ментальному кризису.

Известно, что искусство вообще складывается в систему на основе взаимодействия двух основных тенденции – тенденции синтеза, взаимообогащения разных видов художественного творчества, и тенденции анализа, эмансипации, развития специфики каждого вида искусства в отдельности – эти процессы взаимно стимулируют друг друга. Однако конкретный характер их соотношения в каждую культурную эпоху проявляется по-разному. Если за период «первичного» анализа – распада синкретизма («прасинтеза») первобытной культуры последовал период длительной дифференциации, затем – художественного синтеза, то, начиная с эпохи Возрождения, тенденция синтеза уже только сопутствует процессу дифференциации единого прежде искусства на систему видов и жанров. Теперь синтез начинает осознаваться как идея долженствования, объединения искусств во имя сверхзадачи совершенствования мира в целом.

Установка на выход за свои границы, характерная для синтеза, проявляется, как размыкание границ замкнутости разных форм внутри искусства и – в то же время – разрушение границ, составляющих его специфику.

Осознание специфики синтеза в этом направлении складывается последовательно – теоретически, начиная с философской рефлексии И.Гете,

Ф.Шиллера, Ф.Шеллинга, в работах немецких романтиков у Р.Вагнера и Ф.Ницше.

Влияние идей романтиков, Ницше, Вагнера приводит к концу XIX в. к целому ряду явлений эстетического и практически-творческого характера, органично объединяющих концепцию синтеза как результат кризисного сознания с эстетико-утопическими и социально-утопическими проектами будущего искусства и будущего человечества.

Подводя итоги, можно выделить как основную особенность концепции синтеза мессианскую тенденцию, то есть стремление к разрешению проблем, замыкающих художественную реальность в жизнь. Идея возможности разрешения каких-либо социальных, идеологических противоречий объединенными усилиями разных видов искусства возникает в социально острые, переломные моменты истории. Выдвижение на первый план социально-эстетической программы активизирует процессы вхождения искусства в жизнь людей, организации человеческого бытия как действия, ритуала, культа, служения красоте. Так себе представлял «синтетическое произведение искусства» Р.Вагнер, и именно таким был идеал искусства, отстаиваемый У.Моррисом, Г.Земпером, Д.Рёскином, прерафаэлитами, теоретиками и практиками «нового стиля», стиля модерн, русскими символистами, «миriskусниками», а вслед за ними и различными творцами искусства «улиц и площадей» революционных городов России.

Стремление непосредственно воздействовать на жизнь общества, участвовать в борьбе за высшие идеалы и ценности и даже решать его социальные проблемы неизменно связывается с идеей синтеза форм культуры и бытия в целом.

Утопизм – это неизменный признак теории синтеза, «оправдывающий» соединение размежевавшихся искусств и любых форм культуры и бытия высокими внехудожественными задачами, как бы компенсирующими утрату тех духовных идеалов и целей, которым служило ритуальное искусство в эпохи синкретических культов. Характерно, что обострение интереса к проблемам синтеза форм культуры, как правило, сопровождается более широкими попытками построения социокультурных концепций «спасения» традиционных ценностей мировой культуры от разрушительного наступления цивилизации, опирающейся на технический прогресс.

Как мы уже отметили, идея синтеза актуализируется в кризисные эпохи. Она представлена как утопия – во взглядах Шеллинга, романтиков и других теоретиков культуры и искусства.

В то же время она становится результатом развития культурного самосознания – осознания необходимости поиска и обретения объединяющего все ду-

ховного центра, общей идеи, Абсолюта. В такой трактовке синтез осознается как альтернатива хаосу и распаду.

Теория синтеза смыкается не только с эстетико-утопическим, но и с социальным прогнозированием будущего человечества. Идею синтетизма необходимо рассматривать в контексте житнетворчества и мифотворчества. И именно здесь мы выходим за пределы искусства на другие виды синтеза.

Итак, культурологи и философы XIX-XX вв. вскрыли предмет, субстанцию «культура», ее историческое движение, развитие, обнаружили саму систему, структуру, динамику. И уже открытия их методологии требует дальнейшего символотворчества в плане как выработки методологических структур, так и в плане осмысления изменяющейся субстанции предмета, которая нам представляется как явление синтеза. И то и другое должно идти через смыслообразование категорий – символов, философских, культурологических, искусствоведческих, литературоведческих – и понятий в естественных науках. Чтобы это движение осуществлялось, мы и предприняли сначала ретроспективный «инвентаризирующий» взгляд на то, что имеется сегодня в науке, стремились выделить ядро структуры разных культурных систем. Свою дорогу мы намерены проложить через типологическую категорию всей культуры, определяющую любую культурную структуру. Эта категория и есть – динамический синтез. Однако сферой наших интересов, как и было заявлено в начале, является специфика динамического синтеза в русской литературе XIX-XX вв. в контексте культуры.

Итак, рассматривая культуру в качестве сложного динамического синтеза, обладающего способностью к неравномерности и равномерности развития, склонностью к трансформации, новациям, либо деградации, мы сочли возможным различать (идя от внешнего к внутреннему) в динамике развития истории культуры и искусства достаточно отчетливо вырисовывающуюся подвижную иерархию следующих синтетических форм. Во-первых, мы выделяем исторические и трансисторические формы синтеза. Во-вторых, синтез как качество целостной структуры системы, ее сквозной субстанции. Речь идет о ментальном, антропологическом, житнетворческом типах синтетизма. В-третьих, – структурный синтез, проявляющий себя особенно выразительно в динамических взаимодействиях художественных текстов.

Ментальный синтез может определять тип личности, характерный для той или иной культуры. Это антропологический аспект ментального синтеза, особенно в разных культурах.

Житнетворчество имеет место в культуре как размыкание синтеза искусств и трансформация творческой энергии в социальную, историческую практику,

духовную, эстетическую деятельность, в психологию личности, мировидение человека.

Структурный синтез проявляет свои черты через ментальный, антропологический, жизнетворческий синтезы, обладающие своей особой архитектурной, структурой. Структурный синтез – это способ существования исторического и трансисторического синтезов. Особые формы его проявления обнаруживают себя в процессах взаимодействия искусств разных видов.

Трансисторический синтез имеет свойство актуализации своих индивидуально-конкретных, исторически сложившихся черт, но уже вне контекста эпохи, сформировавшей их, а в иных культурах в качестве обратной связи, определяющей концептуально-стилистической и эстетической доминанты. Анализируя формы исторического и трансисторического синтеза в мировой культуре, мы можем убедиться, что на каждом периоде исторического развития культуры и искусства выявляется разница в отношениях синтетизма целостных социальных, исторических, ментальных и других сложных (космическая – самая общая) структур и синтетизма художественной культуры данного периода. Например, в средневековье синтетизм готического собора словно целиком воспроизводит все синтезы: космический, социальный, человеческий, ментальный и культурный аспекты, а в другие периоды развития культуры Западной Европы – характер отношений между ними меняется содержательно и структурно. Таким образом художественная культура соотносится с общими свойствами данной системы (космической или социальной), но всегда более общей, целостной по отношению к художественной, на уровне субстанции структуры. При этом безусловно речь идет не о прямом следовании функции, идеологии, мировидению, а через посредство эстетической запечатленности в языке искусства этого мировидения (поэзия, роман, собор и т.д.). То есть синтез структуры художественной системы, субстанция этой структуры, создается из ориентации на ментальность времени и на искусство именно через поэтическую образную фантазию, уже нашедшую (или искомую) в искусстве свою знаковую эстетическую выраженность и выразительность. Говоря о синтезе как характере отношений частей структуры внутри нее и с другими системами, как о типологической черте любой структуры, мы учитываем иерархическую структуру отношений всех субстанций (синтезов) систем: от космической к социальной, затем от культурной к искусству как специфической системе. При этом искусство эстетически, на художественном уровне воспроизводит эту иерархию. Трансисторически все прежние синтезы искусства, разрушаясь, вступая в новые отношения во вне и интерактивно, создают новые синтезы, но и старые синтезы в искусстве тоже излучают смысловую энергию и

вступают в отношения с новым временем, тем самым переструктурируются на уровне ментальности воспринимающего сознания другого исторического хронотопа. Стало быть, в синтезах культуры и искусства есть, сохраняется конструктивное свойство: динамика отношений синтетических структур, их взаимодействие на уровне возникновения новых синтезов или порождения процессов затухания прежних структур, их дезактуализации в метатексте культуры в целом или в данных аспектах ее субтекстов.

### Примечания:

1. *Барт, Р.* Семиотика как приключение [текст] / Р.Барт // Мировое древо. – 1993. – № 2. – С.81-99.
2. *Бауман, З.* Философия и постмодернистская социология [текст] / З.Бауман // Вопросы философии. – 1993. – № 3. – С.55-62.
3. *Бахтин, М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Наука, 1979. – С.45.
4. *Бергсон, А.* Творческая эволюция [текст] / А.Бергсон. – М.: Наука, 1998. – 304 с.
5. *Библер, В.* От наукоучения – к логике культуры. Два философских введения в XXI в. [текст] / В.Библер. – М.: Наука, 1991. – 250 с.
6. *Гашева, Н.* Динамика синтетических форм в культуре [текст] / Н.Гашева. – Пермь: ПГУ, 2000. – 184 с.
7. *Деррида, Ж.* Грамматология [текст] / Ж.Деррида. – М.: Гнозис, 2000. – 240 с.
8. *Зиммель, Г.* Понятие и трагедия культуры [текст] / Г.Зиммель // Философия культуры. М.: Гнозис, 1996. – 560 с.
9. *Иконников, А.* Архитектура и утопии [текст] / А.Иконников // Запад – Восток: античные традиции в архитектуре мира. – М.: Искусство, 1994. – 363 с.
10. *Кассирер, Э.* Познание и действительность [текст] / Э.Кассирер. – СПб.: Наука, 1992. – 248 с.
11. *Лотман, Ю.* Культура и взрыв [текст] / Ю.Лотман. – Таллин: Логос, 1992. – 500 с.
12. *Мандельштам, О.* Слово и культура [текст] / О.Мандельштам. – М.: Художественная литература, 1987. – 200 с.
13. *Рикер, П.* Конфликт интерпретаций [текст] / П.Рикер. – М.: Медиум, 1995. – 300 с.

# ГЛАВА 1. ПАРАДИГМА СИНТЕТИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ XIX-XX ВВ.

## *1.1. Диалог литературы и философии в пространстве русской культуры XIX-XX вв.*

Мы рассматриваем русскую культуру как принципиально незамкнутую модель, которая характеризуется специфической особенностью – все время выходить за свои пределы. Пересечение многообразных структур – основной механизм ее культурной эволюции и саморазвития. Исходя из методологии И.Пригожина [1; 261], мы наблюдаем, как взрывные и эволюционные моменты могут располагаться в пространстве русской культуры XIX-XX вв. не только в хронологической последовательности, но и совмещаться во времени. Эти процессы мы рассматриваем на примере диалога русской литературы и философии. Литература и философия, и культура в целом, – это не только объективно динамический процесс, но динамический процесс, сам себя осознающий и все время собственным сознанием вторгающийся в свое развитие.

Что является инвариантным и что вариантным в методологической программе, именуемой принципом дополнительности в общепhilosophическом масштабе этого понятия? Важно признать количество интервалов, в которых обнаруживаются дополняющие друг друга свойства того или другого текста (художественного либо духовного). В квантовой механике обнаруживает себя корпускулярно-волновой дуализм. В русской литературе XIX-XX вв. и в русской философии «серебряного века» проявляют себя тернарные характеристики. Множественность ипостасей личности на уровне концепции человека в русской литературе XIX-XX вв. (в альтернативе этической и эстетической стратегий поведения личности в рамках жизнестроения), связана с тем, что данная система значительно более сложна, чем электрон, отчего и количество степеней свободы в ее поведении куда больше, а значит, на несколько порядков больше и число ее свойств и возможностей ее «оборачивания» в различных функциональных ситуациях. «Широк русский человек! – я бы сузил» [2; 199], – формулирует Ф.Достоевский устами Свидригайлова. Процесс взаимодействия, динамического синтеза духовных текстов и текстов художественных многоплановый, неоднородный. Важно обратить внимание на лотмановское замечание об универсальном структурном дуализме в культуре двух языков – словесно-дискретного и иконического (континуального). «Эти два моделирующие языка (иконически-пространственный и словесно-линейный) находятся в состоянии постоянной

борьбы, и все же любое человеческое переживание структуры мира выстраивается как постоянная система переводов текстов в структурном пространстве между этими двумя полюсами» [3; 203]. Тексты в рамках русской культуры XIX-XX вв. интегрируют противоположные семиотические структуры в едином целом. Противоположные тенденции снимаются в некотором едином структурном синтезе. Общение между данными языками (на уровне философии и литературы) – важнейшее условие их плодотворного развития. За счет чего это происходит? Прежде всего, благодаря наличию метатекста, метаязыка, обеспечивающего целостность культуры. Речь о ментальном архетипе.

Имея в виду синтетическую структуру русской ментальности, мы предполагаем ее становление как динамическое взаимодействие бинарной и тернарной моделей русского самосознания. Важнейшую роль здесь играет процесс саморазвития и самоидентификации духовности, ориентированной на православно-христианские ценности. Н.Арсеньев называл соборность и христосоцентризм основными темами русской религиозно-философской мысли, «вдохновившими ее внезапный расцвет в середине XIX века и продолжающими ее вдохновлять в XX веке» [4; 20]. Русская литература первых семи веков своего существования отчетливо христосоцентрична, то есть изначально ориентирована на Новый Завет. Это качество древнерусской литературы объединяет ее с литературой других православных стран. Но характерная именно для «русской святости» (С.Аверинцев) «попытка принять слова Христа о любви к врагам, о непротавлении злу, о необходимости подставить ударившему другую щеку абсолютно буквально, без оговорок, без перетолкований» [5; 231] – это и есть проявление того христосоцентризма, который конституирует единство древнерусской литературы и русской классики XIX века. Глубинная, тесная и никогда не прерывающаяся связь с Новым Заветом – главное, что конституирует и единство русской культуры в целом, то есть вплоть до нашего времени.

Но если в древнерусской литературе соборное начало проявляется эксплицитно, поскольку главное назначение этой литературы – воцерковление человека, то, начиная с XIX века, евангельский христосоцентризм проявляет себя гораздо чаще косвенно, художественно опосредованно, на уровне символа, подтекста, жанрово-стилевых трансформаций, синтезирующих авторское слово с притчей, проповедью, нравственным примером, исповедью, откровением, пророчеством. Как утверждает Ю.Лотман, законообразующий центр культуры, генетически восходящий к первоначальному мифологическому ядру, реконструирует мир, как полностью упорядоченный, наделенный единым сюжетом и

высшим смыслом. Хотя он представлен текстом или группой текстов, они в общей системе культуры выступают как нормализующее устройство, расположенное по отношению ко всем другим текстам данной культуры на метауровне. Все тексты этой группы органически между собой связаны, что проявляется в их способности свертываться в некоторую единую фразу, содержательно связанную с эсхатологическими представлениями: картина мира, порождаемая ею, чередует трагическое напряжение сюжета с ожидаемым преображением. Лотман описывает некоторый текст-конструкт, который является инвариантом всех текстов, принадлежащих данному культурному типу, а сами эти тексты выступают в качестве его интерпретаций в знаковых структурах разного типа. Подобный текст-конструкт он называет текстом культуры, определяющим картину мира данной культуры. Обязательное свойство такого метатекста – его универсальность. Картина мира соотносима со всем миром и в принципе включает в себя все: текст-конструкт как инвариант культуры определяет сквозной сюжет культуры (их может быть несколько), структурирующий модель мира в его социальной, религиозной, этической, аксиологической, эстетической иерархичности.

Интересно замечание М.Эпштейна, признающего, что иной раз возникает ощущение, что «не целая литература перед нами, а одно, богатое замыслом и переливами смыслов произведение» [6; 80]. Но такое же ощущение вызывает и русская религиозная философия рубежа XIX-XX вв., глубоко, как мы уже говорили, укорененная в христианском православном средневековье. И тот, и другой тексты вырастают из одного корня, онтологически ориентируясь на Вечную книгу в своем внутреннем саморазвитии. Осознание этого важно для рассматриваемого нами периода. Системы разных языков (литературы и философии) самоорганизуются, ориентируясь на данное метаописание, акцентируя то, что актуально для метаязыка, транслируя ментальный архетип как в синхронии, так и в диахронии, и делая второстепенным, отсекая, либо выявляя несостоятельность онтологической аксиологии того, что не актуально, не органично для ментальных предпочтений культурного сознания. Разумеется, дело не в том, что литература и философия XIX-XX вв. предстают только лишь как пучок вариантов одного или нескольких устойчивых архетипов, напротив, в едином тексте (литературы или философии) вычленяются некие субъекты, внутренне ориентированные на диалог друг с другом, не только в этом диалоге преобразующие друг друга, но и преобразующиеся благодаря особой специфике самих этих структур – литературы и философии. Единый текст таким образом внут-



ренне конфликтен, и из этой конфликтности рождается его качественно новая сущностная многоцентричная целостность.

Однако важно обратить внимание и на то, что само христианство на Руси никогда не было однородным (речь о двоеверии – язычества и христианства, борьбе «иосифлян» с «исихастами» и ересями, религиозном расколе XVII века и т.д.). И для нас существенно здесь обратить внимание на разное понимание православных ценностей, выраженное в официальной церковной доктрине (с ее обрядовой суровостью, идеей самоотречения, аскетизмом, фанатическим фундаментализмом, непримиримостью к любому проявлению идейного и политического плюрализма, тенденцией к этатизму и т.д.) и в народном мирозерцании, которое вплоть до XX века по-прежнему сохраняло живую связь с языческими представлениями и мифами. Культ природы, «мистика земли» (Н.Бердяев), радостное, гармоническое, праздничное восприятие жизни, глубокое интуитивное ощущение органической связи всего живого, связи человека с природой, космосом, витальные энергии, наслаждение жизнью в ее первозданных и естественных проявлениях, вера в ее изначальную справедливость и самоценность, упоение бытием и эстетическое ценностное переживание его целостности и совершенства. Все эти черты так или иначе присущи народной вере. Мы не берем здесь специфику языческого мироощущения в полном объеме, а выделяем лишь те особенности, которые, трансформировавшись в православии, стали основой этического онтологизма народного мирозерцания. Во многом русское экзистенциальное сознание, воплощенное в литературе, корнями своими связано с народным православием, проникнутым токами язычества.

Точно так же и русская религиозная философия не была однородна. И все проявления в ней альтернативного понимания, обновления христианства воспринимались всегда со стороны русской официальной церкви как ересь. В русском религиозно-философском ренессансе тоже обнаруживают себя тенденции неоязыческого и православно-экзистенциального характера.

Очень важным является замечание Ю.Лотмана о том, что поскольку «описание ведет к повышению меры организованности системы, то самоописание – это средство самоорганизации системы» [7; 200]. Мы предполагаем, что в момент активного роста самосознания культуры, ее повышенной потребности в самоидентификации в недрах семиотической системы выделяются тексты, которые могут рассматриваться как метаязыки для описания ее же самой. Такими метаязыками для русской культуры XIX-XX вв. являются литература и философия как формы саморазвития ментального контекста русской культуры. Вот

почему мы говорим о «литературоцентричности» русской культуры XIX-XX вв. и «философичности» культуры «серебряного века». Учитывая тенденцию данных метатекстов к динамическому синтезу, следует подчеркнуть, что процесс их взаимообмена способствует стиранию граней между текстами. Так текст литературы и текст философии начинают выполнять сразу несколько функций – эстетическую, религиозную, рефлексивную. Таким образом, наряду с возрастанием полиглотизма текста происходит отделение функции текста или его социальной роли, способности обслуживать определенные потребности, что, в свою очередь, влечет за собой возрастание полифункциональности текста. В результате рождается такое качество как неадекватность текста самому себе. Русская литература как динамическое целое поэтому не может быть описана в рамках какой-либо одной упорядоченности. Она существует как определенная множественность упорядоченностей, из которых каждая организует лишь какую-то ее сферу, но стремится распространить область своего влияния, как можно шире. Факты подвижности границы между текстом русской литературы и текстом философии многочисленны и многофигурны. Что такое проза В.Розанова? А.Белого? К.Леонтьева? А.Платонова, М.Булгакова, Ю.Мамлеева, А.Солженицына, В.Набокова? Или вспомним досужие рассуждения о, якобы, лишнем, «внесистемном», т.е. принадлежащем другой системе, в творчестве Л.Толстого, Ф.Достоевского, Н.Гоголя, А.Солженицына? Стремление описать мир А.Пушкина, Н.Гоголя, М.Лермонтова, И.Тургенева, И.Гончарова, Ф.Достоевского, Л.Толстого, А.Чехова только с позиций социальной пользы не исчерпывает всего содержания их творчества, так как исключает метапозицию, исходит из частных методологически ограниченных посылок. То, что с синхронной точки зрения может показаться лишним, получает иной вид с позиции динамического синтеза, составляя структурный резерв. Механизм постоянного структурного обновления освобождает систему от автоматизма и статики. Динамический синтез является средством концентрации в одном месте все возрастающего числа новых точек зрения. Возникающая при этом смысловая игра, скольжение между структурными упорядоченностями разного рода придает тексту бóльшие смысловые возможности, чем те, которыми располагает любой язык, взятый в отдельности. Следовательно, текст во второй своей функции является не пассивным вместилищем, носителем извне вложенного в него содержания, а генератором смыслов. Сущность процесса генерации – не только в развертывании, но и в значительной мере во взаимодействии структур. Их взаимодействие в замкнутом мире текста становится активным фактором культу-

ры как работающей семиотической системы. Текст этого типа всегда богаче любого отдельного языка и не может быть из него автоматически вычислен. Текст – семиотическое пространство, в котором взаимодействуют, интерферируют и иерархически самоорганизуются языки. Итак, мы отталкиваемся от мысли о границах текста, о переходе границ, перекрещивании разных текстов как условия рождения русской культуры, и имеем в виду сущностное несовпадение художественных текстов и духовных, сознаем особенности образной специфики искусства (литературы), исходя из структуры художественного образа, как ее представляет Гегель в своей «Эстетике»: духовное и пластическое начала, взаимодействуя, постоянно переходят друг в друга. В нашем же случае, когда в тексте сопряжено и образное, и религиозно-философское, то следует называть этот текст пограничным. Конфликт и синтез во взаимопереходах этих двух начал рождает другой, новый смысл (выражаемый в чистом виде в духовном тексте философии линейно, в силлогизмах), открывающий богатство оттенков и вносящий новые аспекты видения. Это происходит потому, что глубину осмысления субъектом себя в мире и самого мира может дать не отрыв, а взаимодействие, диалог. То же происходит и в художественном тексте за счет его ориентации на пульсацию самоидентификации культуры, человека в ней. Тексты философский (духовный) и художественный (иконический, пластический) взаимодополняют друг друга, обогащаясь в рождаемых смыслах. Кроме того, художественный текст по самой своей структуре – художественно-духовный, т.к. пользуется для своей выраженности духовной пластикой воображения. Именно поэтому художественный текст рождает подвижные смыслы, создает синтезы, взаимопереходящие в культуре, также эти синтезы рождают новые смыслы. И означивание возрастает и меняется со временем.

Мы считаем, что бинарность сама по себе потенциально чревата тернарностью, но возможность осуществления ее всегда проблематична; как показывает опыт истории, в реальности она порождает чаще всего инверсию, либо статику и догматику, фанатизм и тоталитаризм. В духовной и художественной культуре тернарность проявляет себя как динамический синтез – способ воплощения ментальных ценностей, условие и стимул медиации и, в конечном смысле, способ «дальнего», опосредованного, обратного воздействия на историческую реальность.

### Примечания:

1. Пригожин И. Время, хаос, квант. К решению парадокса времени/ И.Пригожин, И.Стенгерс. – М.: Наука, 1994. – С.261. –407с.
2. Достоевский Ф. Преступление и наказание/ Ф.Достоевский // Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: в 30тт. Л.: Наука. –1978. – т.9. – С.199. –370 с.
3. Лотман Ю. Избранные статьи в 3тт./Ю.Лотман. –Таллин: Логос. –1992. – т.3. –С.203. –537с.
4. Арсеньев Н. Русская религиозно-философская мысль XXвека/ Н.Арсеньев // Русские философы: конец XIX – середина XX века.: Антология / Ред. –сост. А.Доброхотов. – М.: Книжная палата. – 1993. – С.20. – 324с.
5. Аверинцев С. Византия и Русь: два типа духовности/ С.Аверинцев// Новый мир. –1988. – №9. – С.231. –стр.231-245.
6. Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма/ М.Эпштейн// Звезда. –1996. – С.80. – стр.80-88.
7. Лотман Ю. Культура и взрыв/Ю.Лотман. – Таллин: Логос. –1992. –С.200. –500с.

### *1.2. Дилемма религии и искусства в житнетворческом синтезе Н. В. Гоголя*

Сюжет осмысления дилеммы религии и искусства в русской культуре XIX-XX вв. многоцентричен и структурирует своеобразные концепции и модели человеческого поведения. Наша рефлексия опирается на анализ культурфилософских идей Н.Гоголя, Ф.Достоевского, А.Бухарева, С.Франка, Н.Бердяев, С.Булгакова, В.Розанова, К.Мочульского, а также методологических подходов современных исследователей: И.Кондакова, М.Эпштейна, И.Есаулова, В.Шестакова, К.Исупова, М.Новиковой, И.Сурат, П.Гайденко. Системообразующий для культурного самосознания характер русской литературы XIX-XX вв., выражающийся в синтетичности ее устремлений, обусловлен ее «нелитературностью», выходом за рамки определенного вида искусства, вообще – эстетики. Литература, превышающая свою форму, становится фокусом, синтезирующим религиозные, богословские смыслы и становящиеся рационально-философские идеи, которые, в свою очередь, структурируются через направленность поисков в проекции на духовно-религиозную, образную символику русской литературы. Приближение к осуществлению индивидуальной цели жизни В.Розанов связывает с субъективным переживанием радости. Важнейшими чертами нравственного идеала называет «веселое настроение», «всегда радостный дух» [9]. Это и

означает – обретение смысла жизни не умозрительно, но через «умное делание». Нравственно-творческая активность человека в его трудах должна быть зрячей, отдающей себе отчет в земной реальности. Это есть по существу христианская активность, радостное благоговение перед жизнью. На рефлексивном уровне персоналистического мировоззрения в русской философии XIX-XX вв. и через ее диалог с искусством мы можем констатировать утверждение синтетического единства этического и эстетического начал, вместе с тем, ранее или одновременно, воплощаемого в образной форме и в русской литературе XIX-XX вв. Этико-эстетический идеал, который как данность являл себя в духовности Святой Руси, – иначе выражается в иных культурных и духовно-нравственных условиях в литературе XIX-XX вв. – в период кризиса и переоценки всех ценностей. Русское культурное сознание акцентирует трагическую антитетичность нравственного миропорядка, «взрывает» основы метафизики нравственности и эстетики в культурном самосознании. Вот почему характер литературного мышления отличался в русской культуре XIX-XX вв. тем, что литература самими художниками воспринималась не просто как писательство, но как труд, дело, требующее отваги, подвижничества. Русскому писателю не столько дорого было создать совершенное литературное произведение, сколько понять жизнь и прожить ее истинно. Устранение границы между творчеством и самой реальностью – жизнотворческая стратегия – объединяет ярких представителей русской литературы XIX-XX вв. Эта мысль замечательно выражалась Ф.Достоевским: «Жить значит сделать художественное произведение из самого себя...» [6]. Русский писатель стремится к синтезу литературы, творчества и собственной жизни? Здесь взгляд на литературу как на нравственное действие, поступок (словодеяние) логически приводит к осознанию собственной жизни как продолжения собственного слова. Важным моментом оказывается стимул жизнотворческих стратегий, где нравственно-эстетическая позиция художника становится главным критерием в деле преображения собственной жизни, а не чьей-то другой и не жизни вообще. В этом отличие этико-эстетических устремлений русских художников, которые больше кажутся реалистами в деле переустройства собственной жизни и созидания своей личности, самостроения, нежели разных мастей общественные деятели, «творцы» истории, стремящиеся к переустройству мира, переделке несовершенного социума, перевоспитанию несовершенного человечества, «переплавке» неудобного исторического материала – исторических народов. Русский литератор с его тягой к синтетизму стремится откликнуться на импульсы самой живой жизни, готов пожертвовать

даже родным ему искусством и идти на подвиг христианской аскетики, как Н.Гоголь, на подвиг этический, как Л.Толстой, на эшафот и на каторгу, как Ф.Достоевский, строит свою жизнь в соответствии с православно-христианской этикой, как А.Чехов и А.Ахматова. «В эту же систему миропредставлений встраиваются и жизнепроекты символистов и футуристов, В.Маяковского, Н.Гумилева и О.Мандельштама, ставших творцами собственной трагической судьбы, «христианство» А.Ахматовой и «язычество» М.Цветаевой, жизнетворческие эксперименты обэриутов, история трагических судеб и жизнетворческого служения Б.Пастернака – автора романа «Доктор Живаго», и жизнетворчество и гражданское подвижничество А.Солженицына» [5]. Здесь бóльшую, нежели романтизм, роль играет принадлежность художников к православно-христианскому типу культуры и тенденция рассмотрения жизни как некоего Божьего дара, а творчества как нравственного дела писателя на земле, – к традиции, предполагающей сознание своего несовершенства и ответственности за приближение своего человеческого «я» к некоему идеальному началу перед лицом Божественного Бытия. Идеи русских религиозных философов в этом плане органически преобразили открытия западной мысли (Платона, С.Кьеркегора, Ф.Ницше) в соответствии с нравственно-эстетическими ценностями православно-христианского мирозерцания. Мы имеем в виду рефлексию Вл.Соловьева, П.Флоренского, С.Булгакова, С.Франка. С.Франк выражал нравственное и философское кредо человеческой личности в мире с точки зрения христианского реализма, который требует максимального напряжения нравственной активности: «Христианская активность есть активность героическая. Это есть активность сынов света в царстве тьмы, сочетающих неколебимую веру в свое призвание с смиренным и трезвым сознанием своего собственного несовершенства» [11]. В жизнетворческих стратегиях русских писателей XIX-XX вв., в их стремлении к динамическому синтезированию собственной жизни и творчества осуществляется общая тенденция национального самосознания отечественной культуры к самоидентификации, тот «выбор самого себя» (С.Кьеркегор), в котором философия экзистенциализма видит вообще смысл и долг человеческого существования в трагических обстоятельствах Бытия. Такая логика актуализирует проблему альтернативы стратегий «богоискательства» и жизнетворчества в историческом и духовно-эстетическом пространстве русской культуры XIX-XX вв. «Богоискательство» и жизнетворчество, реализующиеся на уровне индивидуально-личностном, – пути в поисках личностью целостного представления о себе и своей связи с Абсолютом. В этих процессах оформляется как

внешний образ человека, так и выявляется его предназначение. Этический и эстетический варианты жизненных стратегий обнаруживают себя в русской культуре как результаты взаимодействия и полемики в горизонтали исторической практики вертикальных векторов ментальных и антропологических устремлений, проявляют себя на подсознательном уровне в эсхатологических и утопически-религиозных мотивациях, демонстрируют глубинные оппозиции русского «космо-психо-логоса» в изоморфизме романтического-символистского и православно-аскетического; имманентного и трансцендентного; профанного и сакрального; в равновесии горизонтали социума и вертикали метафизики; в фатальной тенденции к разрушению эллинской пластически-телесной гармонии; в самоотрицании на путях, где религия, философия, литература, искусство перестают быть только собой и становятся непосредственной жизнью, действием, стремятся быть имманентными социофизическому и историческому бытию. Взаимопереход, дифференциальные отношения «богоискательства» и жизнетворчества в русской культуре XIX-XX вв., определяемой современным культурологом И.В.Кондаковым в характеристиках «повышенной эристичности» [7], рефлексированы нами как глубинная закономерность русской экзистенции, «тут-бытия», по М.Хайдеггеру. Духовный мир личности художника определяется ценностной системой личности, проявляющейся в ориентациях ее относительно окружающего мира и людей, в отношениях с самой собой, в иерархии предпочтений и неприятий, в характере и уровне идеалов. При таком подходе существенно соотносится декларируемое с поведенческим, делая упор на последнем: ведь прежде всего поведение (в том числе творческое) реализует нашу ценностную ориентацию, диктуется ею.

Взгляд на Н. Гоголя прежде всего как на художника, а не как на религиозного мыслителя и философа, неразрывно связан и с взглядом на русскую литературу прежде всего как на литературу, словесное искусство, а не как на религию или философию. Но Гоголевский текст превосходит сам себя, являясь пограничным в рамках эстетики словесного творчества. Это прекрасно осознавали русские философы XIX-XX вв. Здесь нельзя игнорировать специфику художества, то таинственное и необратимое превращение жизненного материала, которое и составляет суть творческого процесса. Поскольку основу искусства составляет все же собственный духовный опыт личности художника, не откристаллизовавшийся в душе отчетливо, а только интуитивно становящийся в самом процессе творчества, и потому оно (искусство) не может в своей тематике прямо воплощать завершенное конфессиональное сознание. Это противоречило

бы самой природе искусства, которое не терпит готовых смыслов, заданных заранее, сконструированных идей, которые рождаются в недрах личности из индивидуального внутреннего события. Если смысл произведения искусства существует до его создания в виде определенного религиозного, равно как и политического, например, или любого другого убеждения, знания, идеологического постулата, то тем неизбежно уничтожаются самый акт и цель творчества. Вот почему важным кажется суждение Н.Бердяева: «Религиозная тенденция в искусстве такая же смерть искусству, как и тенденция общественная или моральная. Художественное творчество не может и не должно быть специфически и намеренно религиозным» [2]. Искусство, устремляясь к Высшему смыслу, уже обладает само по себе имманентной, глубинной религиозностью, и потому меньше всего нуждается в религиозной теме. Вот почему ведь на Гоголя можно взглянуть и иначе, как на одного из самых языческих русских писателей XIX века. Осознавая эту особенность искусства, С.Булгаков рассматривал его как своего рода метафизику, собственными средствами осваивающую область религии – отношения человека с Богом и миром. Искусство, писал С.Булгаков, «чувствует себя залетным гостем, вестником из иного мира, и составляет наиболее религиозный элемент внерелигиозной культуры. Эта черта искусства связана отнюдь не с религиозным характером его тем, – в сущности, искусство и не имеет тем, а только знает художественные поводы, – точки, на которых загорается луч красоты. Она связана с тем ощущением запредельной глубины мира и тем трепетом, который им пробуждается в душе» [3]. С идеей С.Булгакова корреспондирует мысль С.Франка, убежденного, что творчество побуждается интуицией, а не готовым знанием, для которого нужно подобрать лишь соответствующую форму; оно предполагает нераздельность и одновременность самозарождения формы и смысла, которые «совместно образуют сущность поэтического творения» [10]. Искусство на заданную религиозную тему может быть сколько угодно одушевлено религиозным чувством автора, но трактуя смыслы, рожденные вне творческого акта, оно приближается к переводу и теряет свойства новизны – когда искусство пытается служить не только Богу, но и религии, оно уходит в сторону от творчества, изменяя своей природе. Мы можем говорить о гоголевском жизнетворческом синтезе как динамическом и трагическом, главным источником структурирования и одновременно разрушения которого оказываются сложный напряженный сюжет взаимоотношений искусства и религии. Н.Гоголь создал стройную и полную систему религиозно-нравственного мировоззрения. Закономерный процесс саморазвития



глубинной ментальной структуры в творчестве Н.Гоголя выявил и отчетливо определил религиозно-нравственный строй, гражданственность и общественность, пророческий пафос и мессианство русской литературы. Та тема, которая у А.Пушкина звучит упорно, но не навязчиво, можно сказать, философски, зазвучала у Гоголя пророчески. Зло в мире и зло во мне, сознание своей вины, ответственности и неотвратимости возмездия для жизни с позиций смерти. Религиозное сознание Гоголя апокалиплично и вместе с тем экзистенциально. К.Мочульский справедливо отмечал, что Гоголь впервые дает словесное выражение одной из основных идей русской литературы, развитых впоследствии Л.Толстым и Ф.Достоевским: «Нет на свете правых и виноватых: все виноваты перед Господом» [8]. Развивая идею творчества как служения, жертвы, подвига, Гоголь со свойственным ему максимализмом рассматривает свое писательство как способ служения отечеству, народу, Богу. Сознание это и легло в основу той утопии, которую Гоголь претворяет в жизнь. Однако стремление освободиться от эстетики и выйти со своей миссией реального служения и практического подвижничества в жизнь не означает разрыв с эстетикой вообще, а только с традиционной эстетикой. Поэтому житетворчество Гоголя – это попытка синтеза эстетики с религией и выработки нового эстетического сознания, открытого в жизнь. Аскетизм Гоголя – вовсе не для личного спасения, а для служения России. Он проповедует любовь не абстрактную – к человечеству, а живую и конкретную – к ближним. В «Завещании» он пишет о любви к соотечественникам. Мочульский называет религию Гоголя соборной и справедливо делает вывод, что в этой гоголевской идее соборности и «служения» раскрывается глубочайшая истина восточного православия: «Люди – братья, живущие друг для друга, связанные общей виной перед Господом, круговой порукой и ответственностью» [8]. Таков религиозный и экзистенциальный императив Гоголя. И сам человек, и дело рук его (в данном случае, творчество писателя) в равной степени нуждаются в этическом оправдании. Значит, Гоголь стремится поставить перед русской словесностью, как и перед человеческим творчеством вообще, проблему религиозного, нравственного оправдания культуры в целом, соединить религию и жизнь, религию и искусство. Его идеи, связанные с идеями А.Хомякова, И.Киреевского, в конечном итоге, обусловлены тоской о цельности духовной культуры, об устройстве человеческого общества, на основах церковной соборности, о преображении мира путем внутреннего просветления человека. Совершенно справедливо показывая романтизм и утопизм гоголевских мечтаний, русские философы и мыслители к XIX – нач. XX вв.,

вместе с тем, как будто бы отказывают ему в человечности. Так, Н.Бердяев отмечает, что «не-христиане – Тургенев и Чехов – были более человечны, чем христианин Гоголь» [1, с.80]. Нам представляется, что превратно понятый еще современниками (письмо Белинского к Гоголю) и впоследствии, русский писатель Гоголь, как никто из русских художников XIX в., демонстрирует существенные черты национального самосознания. Гоголю тесно в рамках традиционной эстетики, он хочет перейти от творчества художественных произведений к творчеству совершенной жизни в соответствии с идеалом. «Религиозный реализм» [1, с.83] Гоголя (мы бы сказали, этический реализм) однако гармонично связан и не противоречит реализму онтологическому, и более того, обусловлен им – одно неразрывно, как мы думаем, связано с другим. Жизнетворческий путь Гоголя раздваивается. Драма творчества и воплощения его философии в его писаниях составляет подвижное единство, которое с некой «верховой» точки зрения культуры, можно обозревать как динамическую целостность, осуществившую и раскрывшую этический идеал автора. Драма его личного пути, страдальца и постника, стремящегося на практике, собственным примером, в своей судьбе реализовать идеал христианской любви и правды – это совсем другое, и здесь бескомпромиссный выбор, сделанный Гоголем, – выбор церковного пути, где он слышит Христа, и жертва искусством приводит его к катастрофе. Выбор между церковью и творчеством в пользу церкви – это то, о чем размышлял впоследствии М.Хайдеггер. Самоотрицание искусства, разрыв формы с ее духовным содержанием, замыслом, уничтожает сам этот замысел, как бы ни был он высок и значителен по своему пафосу. Но пройдя до конца поэтому, фатально гибельному пути, через соединение эстетики с антиэстетикой, через синтез религии и жизни к антисинтезу искусства и жизни, вскрыв тем самым утопичность собственного фанатизма и одержимости, в своем творчестве Гоголь воплощает новую эстетику духовного, религиозного, этического реализма. Вот почему творчество его логично, и ранний его этап, зрелую прозу, и «Выбранные места...», можно рассматривать как сложно становящийся динамический процесс раскрытия идеала в одновременно становящейся, адекватной этому идеалу, форме. Ближе всего к пониманию общего замысла и духовных задач гоголевского творчества приблизился религиозный мыслитель середины XIX века А.Бухарев, который абсолютно не случайно сближал Гоголя и Достоевского, обнаруживая у них общее стремление к внедрению публицистических, внехудожественных элементов в ткань художественного произведения. Бухарев не дождался появления «Дневника писателя» Достоевского, но «Вы-

бранные места...» Гоголя послужили мыслителю своеобразной призмой для взгляда на ранние сочинения Гоголя и «Мертвые души», которые он сравнивал с «Преступлением и наказанием» Достоевского. Справедлива мысль Бухарева, настаивающего на том, что нет противоречия между «Мертвыми душами» и «Выбранными местами...», поскольку они едины в своем общем замысле, поверяющем образ русского общества в соотношении с нравственными основами христианства, будь то проблема самосовершенствования личности («Мертвые души») или проблема общественного долга («Выбранные места...»). В отличие от осуждавших в Гоголе гордыню, противоречащую заявляемой христианской позиции, Бухарев указывает на ту духовную постоянную доминанту в творческих и моральных интенциях, что позволила бы «примирить» Гоголя «позднего» с Гоголем «ранним» и вернуть ему утрачиваемую личностную целостность [4]. Бухарев нашел союзника в Ап. Григорьеве, утверждавшем, что последняя книга Гоголя «поясняет» его же прежнее творчество. Такой подход позволяет увидеть непрерывность и органичность творческого и духовного пути писателя, преемственность между «Ревизором» и «Мертвыми душами», между «Театральным разездом», «Портретом» и «Выбранными местами»... «Выбранные места» дают обратный отсвет на былую деятельность Гоголя, позволяют осознать и «Мертвые души» как христианское творение, взывающее к нравственному очищению. Исходя из взаимообусловленности в «Мертвых душах» целого и деталей, вплоть до слога и пластики образов, в то же время, анализируя в совокупности все это в связи с лирико-моралистическими отступлениями, нельзя не увидеть, как картина «омертвелости жизни», «мертвых душ» мощно и торжественно противостоит идея мудрости жизни, красоты Бытия, народного мира, русской природы, глубины и вечности нравственного идеала. Само Бытие, сам русский мир в его этической христианской онтологии противостоит мертвечине и выморочности падших душ у Гоголя. Общий взгляд на творчество Гоголя заставляет говорить о законченной модели, вместе с тем не замкнутой, а развивающейся, за счет сложных принципов соотношения ритма и равновесия. Эта симметрия асимметрии, перекрестный ритм, динамика, создающая синтетическую, но открытую, подвижную систему, разомкнутую в реальность русской жизни. Гоголь стремится сделать окончательный выбор между искусством и морализаторством, выступает как проповедник личного нравственного совершенствования, конструирует утопическую модель общественной гармонии. Последний этап его духовно-эстетических поисков – это «обратная перспектива», сквозь призму которой все предшествующее творчество Гоголя, уже неза-

висимо от собственной его, писательской, оценки, выглядит как реальное воплощение экзистенциальной и религиозной рефлексии художника.

#### **Примечания:**

1. Бердяев Н.А. Русская идея. – М.: Гнозис. –1990.
2. Бердяев Н.А. Самопознание (опыт философской автобиографии). – М.: Книжная палата. –1991. –С.350.
3. Булгаков С.Н. Свет Невечерний. Созерцания и умозрения. – М.: Прогресс. –1997. –С.282.
4. Бухарев А.М. Три письма к Гоголю // Бухарев А. Богословские труды. – М.: Гнозис. –Сб.9. – 1992. –С.158.
5. Гашева Н.Н. Синтез в русской культуре: типология и динамика форм. – Пермь: ПГИИК. – 2009. – С.171.
6. Достоевский Ф.М. Об искусстве. – М.: Наука, 1973. – С.229.
7. Кондаков И.В. Вместо Пушкина. Этюды о русском постмодернизме. – М.: МБА. –2011. –С.286.
8. Мочульский К.В. Духовный путь Гоголя // Мочульский К. Русская идея. В кругу писателей и мыслителей русского зарубежья: В 2-х т. – М.: Искусство. –1994. – Т.2. –С.165.
9. Розанов В.В. Религия и культура // Розанов В. Сочинения. – М.: Искусство, 1990. – С.119.
10. Франк С.Л. Духовные основы общества. – М.: Правда. – 1992. –С.325.
11. Франк С.Л. Реальность и человек. – М.: Логос. – 1997. –С.401.

### *1.3. Имманентное и трансцендентное в экзистенциально-онтологическом синтезе Ф.Достоевского*

Для понимания синтетической структуры самосознания русской культуры существенным является осмысление дилеммы имманентного и трансцендентного в экзистенциально-онтологическом реализме Ф.Достоевского. Литературовед С.Бочаров определяет сложность художественной антропологии писателя как «перебой утопического и контрутопического начал в мировоззрении позднего Достоевского» [1]. Представляется, что этот вопрос гораздо сложнее и здесь важно увидеть связь между Достоевским-мыслителем и Достоевским-художником. Атеизм Достоевский рассматривал как отпадение от истины. Сам же он, принадлежа к православно-христианскому типу культуры, в то же время был одолеваем сомнениями веры до самого конца. Эти сомнения – вообще атрибут определенного типа сознания, характерного, как полагал Достоевский, для периода безбожной цивилизации, и вся духовная и творческая энергия писателя была направлена на преодоление этого сознания. Все-таки мы полагаем, что в рамках христианской веры позиция Достоевского не столько была позицией вопрошающего, сомневающегося, как позиция его героев (Раскольников, Шатов, Ставрогин, Иван Карамазов), сколько ищущего третий путь, динамически-синтетическую точку зрения, которая воплощается, должна воплотиться и, пока человек жив, процесс этот бесконечен, – в идее христианской любви к ближнему, к Бытию, через которое с человеком говорит Господь. Творческий поиск Достоевского как религиозного мыслителя и художника находит свое выражение в дифференциальных отношениях двух тенденций понимания 20-й и 21-й глав Апокалипсиса, обозначенных о. Сергием Булгаковым как «имманентно-исторический» и «трансцендентно-катастрофический» [2] пути интерпретации откровения, как их антиномия. С.Булгаков выделяет три типа хилиазма. В первые века христианства обозначились два основных течения в понимании хилиазма: иудейское (чувственно-историческое) и спиритуалистическое. Для первого хилиазм – есть цель истории, идеал прогресса, достигаемый в историческом развитии, следовательно, он всецело относится к будущему. Согласно второму, хилиазм принадлежит столько же будущему, сколько прошлому и настоящему, ибо тысячелетнее царство Христа и святых его есть Церковь, и сатана связан еще при первом пришествии Христа. Если в католичестве еще можно усматривать преобладание спиритуализма, то в православии удерживается нейтралитет в понимании слов Апокалипсиса и тем самым оставляется

возможность разного их истолкования в пределах церковного учения. Однако этот религиозный хилиазм, жажду новых откровений, несущую в себе тревогу неотвеченных вопросов, мечту о Граде Божием на земле не следует смешивать с историческим хилиазмом, который воплощается в социализме. Сам по себе религиозный хилиазм отнюдь не сулит преодоления исторической трагедии, которое он лишь подготавливает в качестве высшей и последней ступени религиозного развития, осуществимого в этом мире. В то время как для социалистического хилиазма характерны натурализм, отрицание личности, сверхприродного Бога, личного бессмертия, необыкновенное притупление чувства мировой трагедии, обусловленное страшно поверхностным, механически-экономическим пониманием жизни. При этом эсхатологизм тоже имеет неоднородный характер. В первохристианстве преобладал радостный эсхатологизм, для которого характерно предощущение нездешней гармонии, воскресения. В эсхатологизме позднейшего христианства побеждают мрачные тона, преобладает ожидание антихриста, отрицание истории ради вечности, эмпирического ради трансцендентного.

Выступая против утопических социалистов, Достоевский критиковал чаще всего их оторванность от «почвы». Почва выступает центральной категорией в философии истории и культуры русского писателя. Достоевский выдвигает собственный идеал «золотого века». В 1876 г. в «Дневнике писателя» Достоевский, размышляя о социалистах, написал: «...все то, чего они желают в Европе, – все это давно уже есть в России, по крайней мере, в зародыше и в возможности, и даже составляет сущность ее, только не в революционном виде, а в том, в каком и должны эти идеи всемирного человеческого обновления являться: в виде божеской правды, в виде Христовой истины, которая когда-нибудь да осуществится же на земле и которая всецело сохраняется в православии» [3]. Достоевскому равно чужд однобокий оптимистический хилиазм социалистов и фанатизм исторического радикального эсхатологизма, в том числе и леонтьевский эсхатологизм, эстетизирующий неисправимость земной жизни. Достоевский идет по пути синтезирования на уровне дифференциальных отношений двух разных сторон постижения единого бытия: религиозного хилиазма и светлого эсхатологизма первохристиан. Попытка разрешить проблему христианской философии истории и антропологии в свете только имманентного или же только трансцендентного, хилиастически или эсхатологически, не может быть доведена до конца и обнаруживает антиномический характер этих разрешений. Точкой пересечения здесь оказывается сама живая жизнь как воплощение бо-

жеской правды и человека, как ее центральное звено. Достоевский понимает, что имманентно человеку дана только эта жизнь, и только в ней и через нее мы можем родиться к новой, лишь в ней и ее перерастая. Находясь на позиции православно-экзистенциальной, Достоевский понимает, что надо жить с полным уважением к жизни и заботливостью о ней, но жить не забывая о смерти и этой самой жизнью готовясь к ней: «Мы на земле недолго» [4].

Для нерелигиозного сознания жизнь есть случайность, а для религиозного сознания Достоевского она дана свыше, полна тайны и глубины. Жизнь дана для нашего сознания в форме не изолированного индивидуального бытия, но родового, исторического, общечеловеческого, мирового, она протекает в бесконечном потоке жизни, исходящем из источника жизни – Бога. Одновременно с рождением человека налагаются обязанности перед этой общечеловеческой и космической жизнью перед историей. Достоевский убежден, что творчество жизни, ее созидание – это дело человека. Действия же человека не могут осуществляться вне целеполаганий и идеалов, они встают в деятельном сознании подобно горизонту. Человек, конечно, совсем может не смотреть вперед, и тогда не будет видеть горизонта, но поднимая глаза, он неизбежно будет видеть его перед собой и даже впасть в иллюзию, что к нему можно дойти, по крайней мере, нужно и можно идти. Достоевский убежден, что путь к «золотому веку» – это прежде всего стремление личности развиваться по образцу идеального богочеловека – Христа. Отказ от этого стремления – страдание, грех. На этом пути и в этом стремлении люди закономерно начнут объединяться. И наконец, достижение гармоничной русской жизни возможно лишь при достижении бессмертия. Теперешнее состояние бытия есть переходное, неокончательное, и в этой очевидной незаконченности оно теперь уже открывает просветы в иные возможности: сквозь наличное, конечное, и, часто обнаруживающее свое несовершенство, – просвечивает вечное. Средоточием, подвижным центром возможного трансцензуса оказывается человек как незаконченное, духовно-динамичное существо. Эта идея Достоевского вложена в уста Ставрогина в романе «Бесы», который говорит в разговоре с Шатовым: «Мы, очевидно, существа переходные и существование наше на земле есть, очевидно, процесс, беспрерывное существование куколки, переходящей в бабочку» [5]. Единственной возможностью такого перехода является любовь человека к ближнему и к Бытию, созданному Богом.

Реальным деянием русской литературы XIX-XX вв., подвижным центром которой является творчество Достоевского, было то, что она осмыслила и пере-

вела в область воплощенного художественного слова одну из глубочайших интуиций христианства, предостерегавшую о невозможности рая на Земле и предлагавшую человеку путь спокойного достоинства и, как определяет С.Франк – выразитель главной тенденции выработанного русской религиозной философией мировоззрения, – путь «христианского реализма» [6]. Мы полагаем, что знаменательный разговор двух братьев в романе Достоевского «Братья Карамазовы» обозначил для русского самосознания проблематику, связанную с решением философских вопросов бытия Божия, соотношения мира и Бога, оправдания Бога, бытования зла на земле, возможности или невозможности его преодоления и христианской любви к ближнему как единственного условия возможности рая на земле. Являясь носителем личностного начала, Иван, как помним, недоумевает по поводу возможности бескорыстной любви. Алеша указывает на Христа. «По-моему, – отвечает Иван, – Христова любовь к людям есть в своем роде невозможное на земле чудо. Правда, он был Бог. Но мы-то не Боги» [7]. Логика Ивана звучит и в записной книжке Достоевского за 1863 год: «Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой, – невозможно. Закон личности связывает. “Я” препятствует. Один Христос мог, но Христос был вековечный, от века идеал» [8]. Концептуальный диалог Ивана, который «мира Божьего не принимает» и готов «вернуть Богу билет», и Алеши, предлагающего полюбить жизнь превыше, чем ее смысл, – важнейший момент, как мы полагаем, культуррефлексивного контекста, в котором развивается русская религиозно-философская мысль конца XIX – нач. XX вв., обусловленная вечной книгой христиан, ее пафосом, мистикой ее постижения мира. Достаточно обратиться только к нескольким произведениям о смысле жизни у русских мыслителей рубежа веков, типичных «русских мальчиков» (В.Розанов, «Цель человеческой жизни», 1892; В.Несмелов, «Вопрос о смысле жизни в учении новозаветного откровения», 1895; А.Введенский, «Условия допустимости веры в смысл жизни», 1901; Е.Трубецкой, «Смысл жизни», 1918; С.Франк, «Смысл жизни», 1925), чтобы увидеть своеобразие «русского мировоззрения», целенаправленно уходящего от односторонности, выбирающего интуитивно позицию «христианского реализма», творчески переводящего открытия русской литературы на рационально-понятийный язык, в область рефлексии. Важнейшие откровения «христианского реализма» «разрешают» и снимают антиномию, сформулированную Иваном Карамазовым и, в конечном итоге, противостоят нигилизму, «утопизму своеволия», фарисейству и житейскому эгоизму. Исходной общей точкой оказывается здесь «факт» несовершенства мира, из которого, однако, делаются разные выводы. Если для нигилизма, с его «скорбным неве-



рием» (С.Франк), характерна ненависть к жизни, перерастающая, в конце концов, в навязчивое стремление разрушить до основания несовершенный мир, «расчистить место», как говаривал тургеневский Базаров, чтобы построить рай на земле. Вместе с тем «демонический утопизм своеволия» (С.Франк), бунт против мира, жизни, Бытия, а значит, и Бога, с точки зрения восточного христианства, приводит к еще большему хаосу. Фарисейство же под предлогом религиозного интереса, духовных поисков делает людей равнодушными к земным, материальным нуждам ближних, что на деле есть искажение подлинной христианской веры. С другой стороны, житейский эгоизм к страданиям ближних, часто оправдывающийся превратно понятой идеей о неустранимости дисгармонии и несовершенстве мира, а по сути, приспособляющийся ко злу. Для С.Франка, отталкивающегося от Ф.Достоевского, «христианский реализм» есть «скорбь о несовершенстве мира» [9]. Эта скорбь требует ответственности человека за активное проникновение в мир сверхмирной благодатной силы. Вслед за Достоевским, опираясь на Евангелие, С.Франк подчеркивает абсолютное религиозное значение задачи действенной любви к ближнему и к бытию. В самом деле, на вопрос Подростка, что делать, – Версилов отсылает его к христианской заповеди любви. Самой страшной трагедией, не позволяющей Ставрогину жить дальше, оказывается «страдание о том, что нельзя уже более полюбить» [10]. Речь не о прохладной, выдержанной, разумной любви – ею спасти и спастись невозможно. Достоевский проклял ее в «Зимних заметках...» и противопоставил ей «безумство любви», любовь как самопожертвование, терпение, «умное делание», подвижничество. Именно такой любовью можно увлечь за собой людей. И тогда изнутри самого человека пробивается Божественный свет Фаворский, преображающий мир. Вот почему совершенно неверно считать, что князю Мышкину ничего не удалось изменить в этом мире. Жизнь, разумеется, реальная, несовершенная, развивается по своим законам. Но князь Мышкин с его любовью и верой в мир и человека вовсе не замкнутая, а открытая структура. С.Франк, интерпретируя отчетливо выраженную художественную интуицию Достоевского, замечает: «Конечно, многие считают, что дело Христа постигла неудача, но дело Христово абсолютно удалось, ибо его удача совсем не измеряется удачей в мире – Христос внес в мир вечный свет любви, который светит во тьме и тьма не объяла его – Христос с самого начала знал, что этот свет не будет “иметь удачи” в мире, будет гоним, и хотел, чтобы он был гоним, потому что этот свет и светит только через страдания... И мы должны быть с Ним именно как с вечно гонимым и в гонении торжествовать величайшую и абсолютную победу...» [11]. Фактически «христианский реализм» – это социально-

нравственная позиция человека в мире в понимании православия. Это не нигилистическое отрицание мира, не насилие и перекраивание «плохого Бытия» по мерке земного социализма. В православии сам человек не борется, но стремится к свободному совершенствованию жизни и отношений между людьми. Вот почему отказывается от самоубийства смешной человек, а Алеша Карамазов выходит из монастыря в мир к людям. В то же время и сам этот мир, Бытие, «живая жизнь» в их несовершенстве не являются чем-то безнадежным. Само несовершенство жизни понимается как ее незавершенность прежде всего, а, следовательно, в ней заложена возможность преображения. Хотя мир «как бы погружен во тьму и охвачен ею» (С.Франк), но сам по себе, по своему первичному внутреннему составу, он не есть тьма. Будучи творением божественного света, происходя от Логоса, неся отпечаток этого своего происхождения, он таит в своих глубинах начало света, которое, в качестве некоего «естественного света» образует его первозданное существо [12], – пишет С.Франк. Следовательно, все человеческие усилия по утверждению света во тьме имеют реальную опору в божественном происхождении мира. Само Бытие как творение Бога пронизано Светом, и лишь человек сам, отступая от своего предназначения нести в мир Благоую Весть любви, – привносит в него зло. «Жизнь хороша, а мы были гадки» [13], – говорит Лиза Подростку в романе. Через «живую жизнь» с нами говорит сам Бог, а потому Достоевский утверждает «живую жизнь» как величайшую ценность, а творчество человека как благодатную силу света, обнаруживающую свое действие в составе самого творения». Прямое обращение к Богу через доверие к «живой жизни», через выход к ней, возвращение из сферы умозрительного теоретизирования в конкретно-эмпирический человеческий мир выражается в благоговении перед жизнью, в «смирении перед жизнью», как это было сформулировано еще ранее Достоевского, а Алешей Карамазовым выражено так: «прежде всего на свете жизнь полюбить», «жизнь полюбить больше, чем ее смысл», «непременно так, полюбить прежде логики... и тогда только я и смысл пойму» [14]. Не то же ли это самое в интерпретации Достоевского, что и выстраданное им понимание единственной возможности подлинной христианской веры в Бога: непременно веры до всякого чуда. А когда есть такая вера до чуда, то и само чудо явится. Критерий «смирения перед жизнью» делает актуальным не стремление ее переделывать, поскольку она, пронизанная Божественным началом, воспринимается как абсолютная эстетическая и этическая реальность, – а опять же пробуждает великую ответственность человека прежде всего за свое собственное несовершенство и потребность в своем нравственном преображении. И здесь у человека один путь – путь христианской

любви. «Живая жизнь» явилась главной нравственно-этической ценностью не только для Достоевского. Понимаемая широко, в синтезе конечного и вечного измерений, онтологически, а не в узко социально-историческом плане, – тайна жизни, глубина и красота Бытия, первозданность земного творения, безусловная самодостаточность и самоценность экзистенциального существования – доминантные лейтмотивы великой русской литературы XIX-XX вв. (Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Тютчев, Фет, Л.Толстой, Тургенев, Гончаров, Достоевский, Чехов, Бунин, Куприн, символисты, акмеисты, Цветаева, Булгаков, Пастернак, Шмелев, Зайцев, Осоргин, Набоков).

При этом если народные типы, «почвенные» персонажи, как представлял их себе Достоевский (странник Макар в «Подростке», кроткие страдалницы) не нуждаются ни в каком волевом усилии для ведения праведной жизни (нравственный ориентир, позволяющий им безошибочно реагировать на поставленные «живой жизнью» вопросы, запятан так глубоко в их душе, что они даже не рефлексируют относительно выбора – это, так сказать, нравственный инстинкт на уровне экзистенциальной интуиции), то героям-мыслителям приходится проходить тяжкие испытания. Вместе с тем, и праведники, благоговеющие перед жизнью, и бунтари, – в его художественном мире принадлежат к одной культурной традиции. Существование разрыва между умозрительными «теориями» героев и их экзистенциальным поведением – и его синтетическое снятие – типичная черта построения художественного образа у Достоевского. Именно поэтому сходит с ума Иван Карамазов и кончают с собой Свидригайлов и Ставрогин: экзистенциальная интуиция православно-христианской культуры лишает их, нарушивших нравственную меру, права на душевный покой и жизнь.

В этом, как мы полагаем, главная черта экзистенциального сознания, сложившегося в русской культуре XIX-XX вв., в отличие от западного безрелигиозного экзистенциального сознания. В отличие от безысходности, отчаяния, восприятия жизни и Бытия как трагического и бессмысленного абсурда, характерных для западного экзистенциального сознания в XX веке, русское экзистенциальное сознание связано с православно-христианской трактовкой «живой жизни» как истинной любви, которой проникается человеческая личность, с тем, чтобы эту любовь, подобно Иисусу Христу, излить в мир и наполнить его теплым светом и радостью. «Живая жизнь», христианская любовь к людям и Бытию питают человека: он глубоко пускает корни в почву, и из глубины родной земли, России, из онтологической основы текут к нему необъятные силы, духовные, нравственные, помогающие ему с восторгом переживать эстетику

Бытия. Достоевский убежден, что только интуиция бессмертия души позволяет понять не только смысл этой жизни, который есть христианская любовь, но и духовную ценность, культурный смысл смерти как самопожертвования. Наоборот, потеря идеи бессмертия души влечет за собой обесценивание смысла жизни, нарушение закона сострадания и любви, нравственный нигилизм, саморазрушение и ненависть к жизни. Самое страшное, с точки зрения писателя, потеря веры в бессмертие души. Уж коли вечность – всего лишь «банька с пауками», как предположил Свидригайлов, то что есть жизнь здесь? Разумеется, бессмыслица, глупость, абсурд, да и там (на том свете) тоже ничего нет и быть не может, потому что никакого бессмертия нет. По этому пути пошла культура в XX веке, прежде всего западная. Ницшеанское «убийство Бога» повлекло за собой вселенское отчаяние в экзистенциальных открытиях западной философии, литературы и искусства. Безысходностью проникнуты слова М.Хайдеггера, подводящие итог трагическим событиям истории первой половины XX века: «Мировая ночь распространяет свой мрак. Эта мировая эпоха определена тем, что остается вовсе не Бог, определена «нетость Бога»... Нетость Бога означает, что нет более видимого Бога, который неопровержимо собрал бы к себе и вокруг себя людей и вещи и изнутри такого собрания сложил бы и мировую историю, и человеческое местопребывание в ней. В нетости Бога возвещает о себе, однако, и нечто куда более тяжкое. Не только ускользнули боги и Бог, но и блеск Божества во всемирной истории погас. Время мировой ночи – бедное, ибо все беднее. И оно уже сделалось столь нищим, что не способно замечать нетость Бога» [15]. Хайдеггер пытается во всем своем творчестве передать непосредственный ужас отсутствия Бога. Отчаянию западного экзистенциального сознания противостоит триалектика русской экзистенциальной интуиции, органично связанная с православно-христианским реализмом. «Почему страх должен быть “онтологически” обоснованным состоянием, а доверие к жизни – уже проклятой “теологией”»? – полемизирует С.Франк от имени русской культуры с М.Хайдеггером, – как будто на войне или в опасности паника является нормальным состоянием! Ведь для человека значительно естественнее стоять на твердой почве, а не висеть над пропастью или трепетать от страха... И все это – не «теологические» и даже не чисто «этические идеи, а основоположная онтологическая черта человеческого существования» [16]. Этот трезвый, здоровый взгляд – этический, христианский реализм, не снимающий противоречий, но поднимающийся над ними, – мужество и терпение преодоления – возвращает нас вновь к А.Пушкину с его жизнеутверждающим торжеством над унынием и тоской обстоятельств в своем творчестве и в письмах. Не игнорируя житей-

скую, эмпирическую, историческую трагедию и метафизическую неопределенность судьбы человека в мире, а преодолевая ее духовно, творчески, – человек – носитель личностного начала, – преобразуется и поднимается к Богу. «Единство в Духе, а не в природе» [17], – подчеркивает другой русский философ Н.Бердяев.

На самом деле понятие имманентно-исторического, конкретного, эмпирического мира и в самом христианстве достаточно неоднозначно. Вл.Соловьев справедливо уточнял, что «такой безусловной границы между “здесь” и “там” в Церкви не полагается. И сама земля, по священному Писанию и по учению Церкви, есть термин изменяющийся» [18]. Эта глубокая идея о мистической связи «здесь» и «там», метафизике синтеза земного и небесного воплощается и в «Братьях Карамазовых», в учении Зосимы о соприкосновении, снимавшем «безусловную границу» и утверждающем мистическую связь миров, возможность «преображения» этой земли: «Бог взял семена из миров иных и посеял на сей земле...», «тайна земная соприкасалась со звездною...» [19]. В философии земли Достоевского воплощается идея динамического синтеза исторически-имманентного и трансцендентного, эмпирического и метафизического начал. Обетованная земля – продолжение реальной земли через ее преобразование в христианской любви человека к ближним. Обетованная земля становится реальной через духовное преобразование человека. Так, ожидавший божественных чудес, Алеша Карамазов вдруг обрел лишь трупный смрад, исходящий от умершего старца Зосимы. Не получив наглядных подтверждений святости Зосимы, Алеша намерен кинуться в бездну греха. Обиду на Бога и неподобающее мироустройство герой хочет заглушить безлюбным сладострастием, в котором Достоевский видел страшную альтернативу бессмертия души. Однако, как помним, Алешу спасает Грушенька, протягивая ему руку братской любви. Она подает ему «луковку», как в притче о грешнице. Христианское братство – в сострадании. Грушенька становится сестрой Алеши, а он – ее братом, тоже подавая ей «луковку», поддерживая ее в тягостное мгновение душевной смуты. Вот когда наступает христианское чудо! У гроба старца Зосимы Алеше Карамазову снится сон о Кане Галилейской. Небесные силы будто вселяются в его душу, он бросается на землю, целует ее в экстатическом восторге. Сам небесный свод, усеянный звездами, кажется раздвигается и устремляется ему навстречу. Этот чудесный синтез «здесь» и «там», имманентного и трансцендентного перерождает его: из слабого юноши он преобразуется в христианского бойца. Бескорыстная молитва, предающая забвению сиюминутные чудеса, дарует настоящее чудо – внутреннюю перемену всего состава человеческого тела, – осуществле-

ние мечты Достоевского, когда люди «переменяются физически». Вера рождает чудо: трагедия смерти преодолевается верой в бессмертие. Перешагнув границу отчаяния, скорбящий о смерти близкого существа вступает в царство любви. Та земля, на которую пал и поливал ее слезами Алеша Карамазов в главе «Кана Галилейская», – это в художественном мире Достоевского есть уже начало новой, обетованной земли. Стремление к осуществлению такого синтеза на уровне художественного сознания автора соответствует «христианскому реализму». Ведь и сам Христос соединил, синтезировал в себе божественное и земное. В.Розанов, например, утверждал: «Очевидно – и на это прямо указывает вселенское понимание – в Спасителе были в слиянии как Божество, так и человечество не в предикатах только своих, но и в самом существе. Спаситель был не только “всемогущ”, но и “всеведущ”, но он был Бог; так точно и человек присутствовал в нем не как портретный очерк, но и глубже, то есть именно как сплетение страстей или, по крайней мере, их корни» [20].

Русские писатели XIX-XX вв., а не только один Достоевский, придерживающиеся христианских взглядов, выдвигали концепцию человека и мира, в которой синтезировали трансцендентное и имманентное, метафизическое и эмпирическое. Предполагалось, что в личности заложены два начала: «новый человек», сотворенный «Духом Святым», и «ветхий человек», влекомый ко злу. Соответственно, есть земной Иерусалим и небесный. Разумеется, эти начала выступали не в виде иллюстративной схемы – они воплощались в сложных психологических комплексах, в живых человеческих характерах и конкретно-исторических, эмпирических обстоятельствах. Однако повседневное, будничное, земное «сопрягалось» в особой поэтической системе с «высшим началом», с истиной в последней инстанции. Из этого синтеза возникала своеобразная «третья реальность», которая обосновывалась русскими религиозными философами-неоидеалистами С.Франком, Н.Лосским, С.Булгаковым и др.

Таким образом, следует говорить вообще не о двух, а трех сферах Бытия. Одна сфера – предметный мир, то есть мир физический, эмпирический, исторически-имманентный. Вторая сфера – мир метафизический, идеальный, трансцендентный, мистический, вечный. И третий мир – ненаблюдаемая реальность, где удивительным образом осуществляется динамический синтез, дифференциальные отношения земного и сверхземного, душевного и Духовного, имманентного и трансцендентного. Имея в виду подобный синтез, осуществляемый за счет творческих усилий человеческого Духа в его прямом обращении к Богу, С.Франк назвал свою философскую систему «идеал-реализмом». В области художественной литературы мы можем отыскать аналогичные явления, которые

сравнительно давно получили такие определения, как «романтический реализм», «фантастический реализм». Однако при выявлении доминантных особенностей художественного сознания в литературе XIX-XX вв., необходимо иметь в виду, что стремление воплотить действительность с точки зрения вечности не обязательно связано у того или иного художника напрямую с религиозной мистикой. Более корректным был бы термин, соединяющий понятия экзистенциального сознания и онтологии. Речь должна идти об экзистенциально-онтологическом реализме: в русской литературе XIX-XX вв. проявляет себя тернарная модель, включающая мир зла, мир добра и мир, который не имеет однозначной моральной оценки и характеризуется признаком существования. Он оправдан самим фактом своего бытия. Тернарность русской классики органически выявляет ее имманентную синтетичность через экзистенциальные интенции. В этих рамках мир жизни располагается между добром и злом, а центром внимания оказывается мир обыденной жизни. Этот мир может оцениваться как мир пошлости, и тогда зло будет принимать облик своего обычного, каждодневного проявления, но он может оцениваться и как мир естественного человеческого существования, мир, который оправдан не добром и не злом, не талантом и не преступлением, не высокой нравственностью и не низкой безнравственностью, а просто своим бытием. Это, скажем, мир Евгения из «Медного всадника», мир героя, который не обладает ни умом, ни талантом, это, может быть, мир гоголевского Башмачкина, несчастного Мармеладова. Здесь важно представление о том, что человеческое бытие на земле не нуждается во внешнем оправдании и само по себе имеет безусловную ценность.

#### **Примечания:**

1. Бочаров С. Леонтьев и Достоевский/С.Бочаров//Вопросы литературы. – 1993. – №6. – С.50.
2. Булгаков С. Апокалипсис Иоанна/ С.Булгаков. – М.: Гнозис. – 1991. – С.192.
3. Достоевский Ф.Дневник писателя/ Ф.Достоевский // Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: В 30 тт. – Л.: Наука. – 1988. –Т.28. – кн.2. –С.220.
4. Достоевский Ф. Записные книжки/ Ф.Достоевский // Достоевский Ф. Полн.собр.соч.: В 30-тт. – Л.: Наука. – 1979. –Т.20. –С.472.
5. Достоевский Ф. Бесы/ Ф.Достоевский//Достоевский Ф. Полн.собр.соч.: В 30 тт. – Л.: Наука. – 1980. – Т.10. – С.204.
6. Франк С. Реальность и человек/ С.Франк. – М.: Логос. –1997. –С.105.

7. Достоевский Ф. Братья Карамазовы./Ф.Достоевский// Достоевский Ф. Полн. СОБР. Соч.: В 30 тт. – Л.: Наука. – 1981. –Т.14. – С. 320.
8. Достоевский Ф. Записные книжки/ Ф.Достоевский// Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: В 30 тт. – Л.: Наука. –1979. –Т.20. –С.192.
9. Франк С. Реальность и человек/ С.Франк// Франк С. – М.: Логос. –1997. –С.106.
10. Достоевский Ф. Бесы/Ф.Достоевский//Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: В 30 тт. – Л.: Наука. –1980. – Т.10. –С.220.
11. Франк С. Достоевский и кризис гуманизма/ С.Франк// О Достоевском: творчество Достоевского в русской мысли 1881-1931 гг.: сборник статей. – М.: Прогресс. – 1990. –С.67.
12. Франк С. Реальность и человек/ С.Франк// Франк С. – М.: Логос. – 1997. – С.106.
13. Достоевский Ф. Подросток/ Ф.Достоевский// Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: В 30 тт. – Л.: Наука. – 1978. –Т.15. –С.339.
14. Достоевский Ф. Братья Карамазовы/ Ф.Достоевский// Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: В 30 тт. – Л.: Наука. – 1981. – Т.14. –С.200.
15. Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог мертв»/ М.Хайдеггер//Вопросы философии. – 1990. – №7. –С.141.
16. Франк С. Реальность и человек/ С.Франк// Франк С. – М.: Логос. – 1997. –С.107.
17. Бердяев Н. Самопознание (опыт философской автобиографии)/ Н.Бердяев. – М.: Книжная палата. – 1991. – С.350.
18. Соловьев Вл. Три речи в память Достоевского / Вл.Соловьев// Соловьев Вл. Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство. –1991. – С.382.
19. Достоевский Ф. Братья Карамазовы/ Ф.Достоевский// Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: В 30 тт. – Л.: Наука. – 1981. –Т.14. – С.270.
20. Розанов В. Религия и культура/ В.Розанов// Розанов В. Сочинения. –М.: Искусство. –1990. –С.65.



#### *1.4. Грани синтеза в освоении православной традиции в творчестве А.П. Чехова и А.А. Ахматовой*

А.Чехов и А.Ахматова сыграли значительную роль в обновлении художественного сознания в литературе XIX-XX веков, аккумулируя и синтезируя духовно-эстетическую семантику новой эпохи, преобразуя ее в русле национально-культурного архетипа. Не в традициях Ф.Достоевского, Л.Толстого, а в ключе современной Чехову и Ахматовой философии, раскрывают названные писатели экзистенцию человека – носителя сознания рубежа веков. Философия XX века вводит в культурологический обиход рефлексии об «отчаянии человека» и «мужестве быть». Между этими двумя полюсами делают свой выбор герои Чехова и лирическая героиня Ахматовой. Чеховские герои чаще всего не могут преодолеть отчаяния и обрести мужество быть – автор бросает их в критическую минуту, обрывая концовку повествования или действия (Платонов, дядя Ваня). Внутреннее состояние русского «метафизического человека» рубежа веков, открытого Чеховым, созвучно духовной дисгармонии и восприятию жизни как бессмыслицы, воплощенных в западноевропейском экзистенциализме, однако авторская позиция и система этических оценок самого А.Чехова глубоко отличны от философии А.Камю, констатировавшего последний уровень свободы человека – отказ от надежды.

Нравственный стоицизм А.Чехова органично связан с христианской православной культурной традицией. То же можно сказать и об Ахматовой. В свое время С.Булгаков поставил Чехова в контекст русской литературы, философской по преимуществу, как мыслителя, наследующего идеи Л.Толстого и Ф.Достоевского. Для Чехова, по мысли С.Булгакова, характерны «русское искание веры, тоска по высшему смыслу жизни, мятущееся беспокойство русской души и ее больная совесть» [4, 55]. Философ писал, что по силе религиозного искания Чехов превосходил даже Л.Толстого, приближаясь к Достоевскому, не имеющему себе равных в этом отношении. Можно найти множество примеров в творчестве Чехова, показывающих, сколь пристально и напряженно он вновь и вновь возвращается к традиционному для русского сознания спору о Боге. Так, диалог героя с прислугой в «Рассказе неизвестного человека» Чехова заставляет вспомнить знаменитую сцену из романа Достоевского «Братья Карамазовы», где Федор Павлович «допрашивает» сыновей о Боге. В перевернутом виде, но чеховский разговор о Боге, как и у Достоевского, раскрывает трагическую разделенность взыскующих веры и глухих к этому поиску: сакральное

оборачивается профанным, опошливается, и сам предмет спора теряет смысл. Как и Достоевский, Чехов – «дитя неверия и сомнения», но метания и внутренние борения, которые выражаются у Достоевского открыто, импульсивно, доводят героев до душевных судорог и конвульсий («жестокий реализм» крайностей между «слишком» и «вдруг»), Чехов погружает в «подтекст» недосказанности, он не спешит обнажать перед читателем сокровенные переживания, избегает прямых оценок, уходит от нажима и экзальтации. Сдержанность его творческого метода, скупость выразительных средств в раскрытии важнейших идей, не прямые, а косвенные оценки через сопутствующие подробности, в которых раскрывается глубокий смысл духовно-образного строя произведения, органично связывают его с ментальной традицией. В какой-то степени Чехов непосредственнее выражает христианское мирозерцание, чем Достоевский, чьи неистовствующие герои по-язычески не сдержанны в своем переживании страдания, отчаяния, в то время, как чеховская эстетика прямо актуализирует ценности религиозного мироощущения. Вспомним, как Достоевский часами простаивал перед «Сикстинской мадонной» Рафаэля, потрясенный ее смирением. Этот вопрос мучил писателя и его героев: Свидригайлов называет ее юродивой. Еще глубже и органичнее укорененность чеховской эстетики в традиции византийского исихазма. Затаенная человечность иконы «Владимирской Богоматери» катарсически просветляет чувства и этому не мешает строгость ее облика, сурово сомкнутые губы. Трогает именно сдержанность в выражении чувства. Для такой глубины постижения человеческого страдания античное искусство еще не находило адекватного, духовного языка. Путь от греческой Ниобеи к Сикстинской мадонне лежит через образы, подобные Владимирской Богоматери. Достоевский тоже знает силу этой божественной кротости – таковы его герои – Соня Мармеладова, князь Мышкин, Алеша. И вместе с тем само собой напрашивается сравнение Достоевского, с его контрастами и безднами, с язычницей М.Цветаевой, а Чехова – с православной христианкой Ахматовой. Творчество того и другого художников было направлено в сторону «нового реализма», основывающегося на твердом и незыблемом религиозном чувстве, на положительной религии, вошедшей в историю и быт, и освещающей собою всю жизнь и все вещи в их стройной взаимообусловленности.

Авторская позиция Чехова – нравственный стоицизм – выражается в христианских мотивах любви и терпения. «Надо любить» [8, 80], – говорит Сашенька Платонову. Здесь любовь следует понимать в христианском плане, как это выражено у С.Франка: «Мы познаем в той мере, в какой любим, и веря, что

великий идеал любви предстает перед нами в виде некоего абсолюта (добровольного, однажды и навсегда искупления Христом всех человеческих грехов). И мы должны не повторять Его путь крестной муки, а понять и, поняв, в соответствии с этим строить собственную духовную и гражданскую жизнь, человеческое общежитие...» [6, 40]. Вспомним повести «Мужики», «В овраге», рассказ «Студент». В рассказе «На пути» есть рассуждение: «...вера есть способность духа. Русская жизнь представляет из себя непрерывный ряд верований и увлечений... Если русский человек не верит в Бога, то это значит, что он верует во что-нибудь другое...» [8, 197]. Эта мысль Чехова органично раскрывает атмосферу эпохи рубежа веков. Отнюдь не пошлость и заурядность – главное в чеховском партикулярном человеке – это тип «лишнего человека», но не в плоско-утилитарном понимании и трактовке революционеров-демократов, а в том глубоком смысле, который имел в виду русский мыслитель К.Леонтьев: «И вольно же было сухим умам мировую тоску, тоску безграничную ненасытной и широкой души сводить на мелкое гражданское недовольство современностью вместо того, чтобы разрешить ее в Боге...» [5,43]. Осмысление содержания образа героя как «мировой тоски», «всемирного боления» позволяет поставить в один ряд с Онегиным, Печориным, Ставрогиным, Версиловым и Иваном Карамазовым чеховских Платонова, Иванова, Коврина (разумеется, в каждом конкретном случае мотивы и содержание рефлексии героев сугубо индивидуальны). Человек из глубины своего внутреннего мира, творчества личности может найти выход из отчаяния. Преодоление себя, преображает и существование, и тогда хаос случайностей выстраивается в гармоническое целое. Однако это прозрение (через мистериальный путь от духовной смерти к воскресению) человек способен пережить лишь в пограничной экзистенциальной ситуации (Лавский в ночь перед дуэлью).

Отчаяние от сознания трагичности существования, невозможности счастья преодолевается и у Ахматовой усилием творческого преображения мира. Нравственный стоицизм Ахматовой раскрывается в сквозных христиански-экзистенциальных мотивах терпения, преодоления. Ахматова обращается к пограничным ситуациям. Когда сквозь мгновение настоящего, как и у Чехова, проступает вечность: «Остаток юности губя, / Мы ни единого удара / Не отклонили от себя... / [2, 36]. В творчестве Ахматовой мистериальный архетип воплощается в образе духовной инициации: «А муза и глохла, и слепла, / В земле истлевала зерном, / Чтоб снова, как Феникс из пепла, / В тумане восстать голубом...» [2, 70]. Нравственный стоицизм Ахматовой тесно связан с ее рели-

гиозной верой. И.Бродского поразило во время общения с ней открытие, что Ахматова по-христиански простила всех своих временщиков. Разумеется, ни у Чехова, ни у Ахматовой (это их как раз и сближает) в осмыслении терпения и преодоления нет ничего общего с упрощенной трактовкой христианских ценностей. Чеховский и ахматовский нравственный императив восходит к пушкинской и христиански-православной идее самостояния человека. Духовное содержание категории терпения в этом контексте включает в себя представление о достоинстве человека, его внутренней силе и свободе волеизъявления. Ведь и Христос сам, по собственной воле, выбрал крестный путь и Голгофу. Терпение, с точки зрения Чехова и Ахматовой, – это не унижение и не подчинение обстоятельствам, а нравственный путь самостроения, добровольной жертвы, рождения «внутреннего» человека, его освобождение от внешнего язычества. В этом же контексте рефлексирован мотив внутреннего преодоления себя (не насилия над собой!), творческой инициации. В этом смысле надо понимать пресловутую фразу Чехова о необходимости ежедневно по капельке выдавливать из себя раба. Христианское миропонимание делает человека духовно и творчески свободным, созидает синтетическую личность, причастную к ценностям Бытия.

Совершенно понятно, что основу искусства составляет все же собственный духовный опыт личности художника, не откристаллизовавшийся в душе отчетливо, а только интуитивно и постепенно становящийся в самом процессе творчества, а потому оно (искусство) не может в своей тематике прямо воплощать завершенное конфессиональное сознание. Это противоречило бы самой природе искусства, которое не терпит готовых смыслов, заданных заранее, сконструированных идей, рождающихся в недрах личности из индивидуального внутреннего события. Если смысл произведения искусства существует до его создания в виде определенного религиозного убеждения, то неизбежно уничтожаются самый акт и цель творчества. Вот почему весьма важным кажется суждение Н.Бердяева: «Религиозная тенденция в искусстве такая же смерть искусству, как и тенденция общественная или моральная. Художественное творчество не может и не должно быть специфически и намеренно религиозным» [3, 200]. Искусство, устремляясь к Высшему смыслу, уже, как утверждает М.Хайдеггер, обладает само по себе органически ему присущей глубинной религиозностью и потому меньше всего нуждается в религиозной теме [7,50]. Это в большой степени присуще творчеству А.Чехова и А.Ахматовой. Ближе всего художникам позиция П.Флоренского, который осмысливал творческий процесс как особый

путь к Богу. Говоря о русской литературе, философ настаивал на относительной ценности ритуала, традиции по сравнению с абсолютной ценностью стяжания Духа как основы любого творчества.

В связи со спецификой творческого метода того и другого художников следует обратить внимание на сближающие их этико-эстетические принципы. Это апофатический тип высказывания, описывающий явления не через то, что они есть, а через то, чем они не являются. Апофатика – это попытка словесно выразить невыразимое. У Чехова, и у Ахматовой создается своеобразный эффект восприятия, которое сосредоточивается на некоей «затекстовой», «подтекстовой» духовной реальности, на том, что не сказано словами или не сказано прямо. Апофатическое слово у Чехова и Ахматовой служит способом выражения авторской оценки, идеала, не воплощенного в реальности текста. Не отсюда ли психологический жест молчания у Ахматовой, пауза, подтекст – у Чехова? Второй принцип художественного сознания Чехова и Ахматовой раскрывает особую роль слова в их творчестве. Это слово-символ, через которое человеку является само Бытие. Апофатическое слово у Чехова и Ахматовой, с одной стороны, безоценочно, с другой – является тем сложным двуединым символом (по П.Флоренскому), который включает в себя пластику эмпирики, чувственность (феномен) и смысл, духовность (ноумен). Художественные искания Чехова и Ахматовой корреспондируют с философскими рефлексиями русских и западных мыслителей XX века: с «конкретным идеал-реализмом» Н.Лосского, С.Трубецкого, рефлексировавших о самобытности конкретного существования, с учением о слове как «доме бытия» М.Хайдеггера, предостерегавшего современную культуру против «забвения бытия». Художественное слово принадлежит не сознанию, а Бытию в том смысле, что через него с человеком говорит само Бытие. Бытие у Чехова являет себя в слове и противостоит метаниям героев, отпавших от Бога и Бытия, глухих к его красоте, гармонии, божественному совершенству. Герои не соответствуют авторской норме, но он апофатически уходит от оценок, противопоставляя внутренней дисгармонии людей-атомов целостность Бытия. Персонажи Чехова, недовольные собственной повседневностью, склонны в своих бедах обвинять окружающих, время, место, то есть быть слепыми и глухими к сигналам Бытия. Глубоки размышления Ю.Айхенвальда, использующего кьеркегоровскую типологию эстетического и этического периодов человеческой жизни для характеристики чеховской концепции личности [1, 320]. С.Кьеркегор моральную силу человека понимал как способность к повторению. Между Ницше с его эстетизмом и кьеркегоровской

этикой разворачиваются метания Онегина, Печорина (недаром Д.Мережковский называет М.Лермонтова «русским Ницше»), Ставрогина. Однако если их духовно-нравственное «кочевничество» протекает в пространстве вселенной, в масштабах космоса («Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу. И звезда с звездою говорит...»), то к чеховскому «метафизическому» человеку бытие повернулось «кошмаром повторения», и это единственное время и место, которое ему дано. Картины природы, образы детей, человеческая красота, красота духовности у Чехова выражают безусловную ценность и суть Бытия. Неспособность человека в своей обыденности прозреть суть и красоту мира – признак ущербности с точки зрения Чехова. Открытие истины дается немногим в мире Чехова («По делам службы...», «Дама с собачкой», «Студент»). Синтезирующее сознание, способное постигать Бытие как целое в его этико-эстетической оправданности и справедливости, рождается у лучших героев Чехова в минуты духовного прозрения, когда им открывается отсутствие иерархии между важным и неважным, будничным и высоким.

Ахматовский образ Бытия тоже явлен в слове: «Когда б Вы знали, / Из какого сора / Растут стихи, / не ведая стыда, / как одуванчик у забора, как лопухи и лебеда...» [2, 78]. В этой поэтической формуле образ Бытия в его этико-эстетической целостности раскрывает себя через незаметные приметы прозаической реальности, «сора» жизни. В художественном мире А.Ахматовой этим творческим даром наделена лишь героиня и его начисто лишен герой, сосредоточенный на себе. Отсюда одиночество лирической героини в диалоге «я» и «он». Онтологическое слово Ахматовой фактурно, пластично, передает осязаемые качества вещей, предметов, строит глубинную и конкретную структуру Бытия. Многие стихи Ахматовой представляют собой своеобразные поэтические медитации, выстраивающие осязаемый образ мира как Бытия природы, человека, Духа, перерастающие почти в философскую прозу.

В своей жизни и судьбе Чехов и Ахматова реализовали свой нравственный императив. Оба своим собственным примером продемонстрировали «мужество быть».

#### **Примечания:**

1. Айхенвальд Ю.А. Силуэты русских писателей. М.: Искусство, 1994. 450 с.
2. Ахматова А.А. Избранное. М.: Искусство, 2000. 560 с.

3. Бердяев Н.А. Самопознание (Опыт философской автобиографии): Книжная палата, 1991. 350 с.
4. Булгаков С.Н. Чехов как мыслитель // Путешествие к Чехову. М.: Искусство, 1996. 500 с.
5. Леонтьев К.Н. Отшельничество, монастырь и мир: сущность и взаимная связь (четыре письма с Афона). Сергиев Посад. 1913. 68 с.
6. Франк С.Л. Предсмертное. Воспоминания и мысли. М.: Правда. 1990. 356 с.
7. Хайдеггер М. Бытие и время. М.: Прогресс, 1995. 540 с.
8. Чехов А.П. Избранные сочинения. М.: Наука, 1978. 450 с.

### *1.5. Культурный синтез в творчестве В.Высоцкого*

В многочисленных сегодня работах о В.Высоцком прочно и справедливо утвердилась точка зрения о необходимости рассматривать его поэзию прежде всего как философскую (см., например, публикации Ю.Карякина, В.Новикова, В.Толстых, И.Шайтанова и др.). Мы стремимся выявить органичность связей художественной рефлексии В.Высоцкого с культурным контекстом, в ряду которого находятся художники, так или иначе тяготевшие к жанру антиутопии. И это не только русская национальная культура, с ее тенденцией к созданию зримого образа нежелаемого будущего, к воплощению сатирических или негативных утопий, представляющих, как правило, критический взгляд на современность и будущее (например, Ф.Достоевский, М.Салтыков-Щедрин, Н.Федоров, Н.Гумилев, Е.Замятин, А.Чаянов, А.Платонов, М.Булгаков, В.Набоков, Д.Хармс, А.Зиновьев, А.Твардовский, Вен.Ерофеев, Ф.Искандер, Ю.Мамлеев и др.). Но данный контекст можно расширить, включив в круг поэтических ассоциаций В.Высоцкого, например, Ф.Кафку, Дж.Оруэлла, О.Хаксли. При этом близость многих художественных решений заставляет думать чуть ли не о цитации.

Антиутопия всегда строится на утопических мотивах, и в этом ее важнейшая типологическая особенность. Поэтому антиутопия обычно состоит с утопией в отношениях диалога. Однако здесь происходит характерная для антиутопии инверсия утопической тематики. Не всегда антиутопия выливается в самостоятельное произведение, она нередко растворяется в литературных произведениях других жанров – социальных романах, фантастических рассказах, поэтических лирико-философских и метафорических текстах. У В.Высоцкого в

соответствии с традицией русской литературной антиутопии, апокалипсическое видение редко выражается через прямую иронию, скепсис по отношению к оптимистическим прогнозам исторических и эсхатологических судеб человечества. Чаще он обращается к гротеску, аллегории, обостренной реалистической, либо пародийно-натуралистической выразительности, сюрреалистической символизации двух основных для антиутопии сквозных мотивов «земного рая», «золотого века» и свободы самоопределения человеческой личности в условиях несвободы.

Один из характерных для утопии и, соответственно, и для антиутопии, приемов, – это обращение к сюжету путешествия, странничества или неожиданного открытия неведомой страны, которая может не иметь ничего общего с неким конкретным местом на географической карте, подобно гумилевской «Индии Духа». У Высоцкого обозримый мир национально-ментального ландшафта дается не в статике, не исчерпывается только чудесной сказочностью, – он разворачивается, движется, как бы, выявляя, в процессе пристрастного созерцания его, лирическим героем, весь драматизм и противоречивость своей социально-исторической и национально-метафизической судьбы (см. «Купола»). При этом семантика концепта странствия в границах русской культуры определяется архетипической памятью, где странник – фигура сакральная, освященная экзистенциальным выбором между мирами – истинным, идеальным, миром реализовавшейся утопии и миром не истинным, миром чудовищной подмены, неправды, провокации мечты.

Культуре, как и личности, для подлинного самосознания нужна другая культура, другая личность, через творческий диалог с которой она проявляет то, что в ней вызревает подспудно с наибольшей степенью полноты. Апеллируя к утопической ментальности, В.Высоцкий закономерно входит в культурный контекст архетипической символики, по-своему интерпретируя ключевые для нее сюжеты и темы. Особенно характерны в этом смысле гротескные метаморфозы, которые претерпевает в его поэзии программный для антиутопической архетипики образ так называемого Хрустального Дворца, ведущий свою генеалогию со времен платоновской аллегории о пещере. Философ в аллегорической пещере Платона, оказавшись в реальном мире, впервые увидел настоящее солнце, а не его отражение. Рассказ философа у Платона воспринимается обитателями пещеры как фантазия, поскольку они привыкли к теням-отражениям внешнего мира на стенах пещеры, то есть к искаженному образу действительности. Антиутопические тексты впоследствии принимают за точку отсчета пе-



щеру Платона – реализованную утопию – ее перевернутый ослепительный мир. Если у Н.Чернышевского в романе «Что делать?» земной рай предстает в образе хрустального дворца, то антиутопическая русская традиция демонстрирует разные варианты, пародирующие счастливый утопический мир Платона. Творческая рефлексия В.Высоцкого оказывается корреспондирующей и с позицией героя Ф.Достоевского, который не желает нести свой кирпичик на строительство хрустального дворца, если в его основании заложена слезинка хотя бы одного замученного ребенка («...ему все кажется сдуру, что это острог...» [1]), и с трезвыми опасениями Е.Замятина, рисующего казарменный рай «хрустально-неколебимого, вечного Единого Государства», и с пророческими гротесками А.Платонова, увидевшего на месте «неимоверного дома» общую яму для трупов. У В.Высоцкого открываемая взору героя-путешественника сокровенная, заповедная Русь, обнаруживает в своем страшном лице черты даже не архаического варварства, а онтологического вырождения: «Кто ответит мне – / Что за дом такой, / Почему во тьме, / Как барак чумной? / Свет лампад погас, / Воздух вылился... / Али жить у вас разучились?» [2]. Дорога отождествляется в народном сознании с долей, судьбой, жизненным путем, дом – это цель поиска. Конкретная судьба героя, его индивидуальный поиск в данном случае выражает общенациональные, родовые начала, сливается с ними. Не Беловодье, не Град-Китеж, не святое место открывается герою-путешественнику как архетипическая цель: ожидаемое оборачивается неожиданно страшным, образ – образиной, искомое, идеальное – воплощением исторической национальной неподвижности и духовной, ментальной несостоятельности: «А в ответ мне: «Видать, был ты долго в пути / И людей позабыл, / Мы всегда так живем... / Траву кушаем, век на щавеле, / Скисли душами, опрыщавели, / Да еще вином много тешились, / Разоряли дом, дрались, вешались...» [3]. Горькая ирония демифологизации образа небесной благодати, Вечности у Высоцкого напрямую диалогична по отношению к философской рефлексии Ф.Достоевского. Вспомним кощунственные фантазии Свидригайлова о Вечности, будто бы представляющей собой, всего-навсего баньку с пауками. У поэта образ «баньки по-белому» – олицетворение некоего нравственного чистилища, адской исповедали. Концентрация поэтической метафоры здесь созвучна с размахом мысли о природе человека в письмах молодого Ф.Достоевского: «Какое же противозаконное дитя человек; закон духовной природы нарушен... Мне кажется, что мир наш – чистилище духов небесных, отуманенных грешною мыслию. Мне кажется, мир принял значение отрицательное и из высокой, изящной духовности вышла сатира» [4].

У Высоцкого устойчив мотив не только связанности двух миров – земного и небесного, их взаимозависимости, взаимопроницаемости, но и способности созерцать внутренним духовным зрением третью, «ненаблюдаемую реальность» [5]. Отсюда гротеск, сюрреализм, экзистенциально-метафизическая трансформация в его творчестве. Отсюда же и притчевая многозначность его образного сознания (см. «Правда и ложь», «Две судьбы», «Гушеноши» и др.). Особенно интересен в этом смысле жанр сновидения, столь типичный для русской утопической и антиутопической традиции. Своей фантастической стилистикой он обеспечивает ощущение экстраординарности, многозначности происходящего, синтезирует образ неземной райской благодати, блаженства, либо катастрофы вселенского безобразия. Таковы сны о России у Сумарокова, Радищева, Салтыкова-Щедрина, Чернышевского, Достоевского, М.Булгакова, В.Высоцкого. Жанр сновидения неразрывно связан в любой культуре, в том числе и в русской, с извечной мечтой об идеальном мире, об «ином царстве». Вместе с тем, «иное царство» – это царство мертвых. Как правило, в «иной мир» герой попадает во время болезни или сна. Болезнь как бы «разъедает» земную оболочку человека, и он становится более чувствительным к прикосновениям других миров. Об этом рассуждает Свидригайлов у Достоевского. От земной жизни далек не только больной человек, но и спящий. Таким образом, сон, болезнь, а затем – смерть – последовательные фазы перехода из «этого» мира в «тот». Запредельные, потусторонние, апокалипсические, пророческие сны видят герои Достоевского (Раскольников, Свидригайлов, «смешной человек»), М.Булгакова (полковник Турбин, Маргарита). Все эти и некоторые иные смыслы (скажем, сновидчески ирреальный символ «заблудившегося трамвая» Н.Гумилева или антитоталитарная фантазмагория А.Твардовского «Теркин на том свете»), вплетаясь в образно-философскую мысль В.Высоцкого, активно творившего в 70-е годы XX века, расширяют ассоциативное поле его собственного воображения. Один из устойчивых у Высоцкого приемов создания картины мира-перевертыша, выворачивания на изнанку сущностных ценностей утопии, чудовищного обмана, травестирования идеала, оборотничества бытия, – это развитие образного сюжета бредового сновидения, галлюцинации, балансирования на грани реальности и болезненной иллюзии. Содержательно – это всегда дорога. В архаической культуре Руси дорога всегда демонизировалась и сулила впереди переход в потусторонний мир. Высоцкий органично продолжает развитие бесконечной цепи сюжетов мировой культуры, связанных с путешествием в царство мертвых (Геракл, Орфей, дантовская «Божественная коме-

дия», сошествие в ад Иисуса Христа в христианской традиции). В его творчестве открывается мир, находящийся у входа к Небу, а апокалиптика ментально-национального сознания и апокалиптика отечественной истории (Триста лет под татарами – жизнь еще та: / Маета трехсотлетняя и нищета. / Но под властью татар жил Иван Калита, / И уж был не один, кто один против ста. / Пот намерений добрых и бунтов тщета, / Пугачевщина, кровь и опять – нищета...») [6] осмысливаются в системе универсальной оппозиции профанного и сакрального. Символизм и историчность не противоречат друг другу. Обе формы реальности соединяются в художественном синтезе. Архетипы как готовые системы образов вместе с эмоциями, ритмами, метафорами у Высоцкого подобны всеохватывающим притчам, их значение доступно лишь частично, их глубинное значение остается тайной, существующей задолго до появления самого человека и выходящей далеко за пределы «человеческого, слишком человеческого». Рай и Ад оказываются связанными подвижно и диалектично благодаря горькой иронии автора, сарказму отчаяния, амбивалентному смеху, вообще амбивалентному отношению автора к миру, его трагическому сознанию относительности всего сущего.

В перевернутом мире Рай оборачивается Адом. Архетип Рая организует пространство мифа вверх, но поэт вводит в контекст мифа реальность истории, связывает два начала – Небо и Землю, метафизику и историю: «Прискакали – гляжу – пред очами не райское что-то: / Неродящий пустырь и сплошное ничто – беспредел / И среди ничего возвышались литые ворота, / И огромный этап – тысяч пять – на коленях сидел» [7].

Метафора вертикали, магического полета вверх здесь символизирует крушение духовной вертикали не только для личностного самосознания, но и для общенационального, исторического, ментального: «И измученный люд не издал ни единого стога, / Лишь на корточки вдруг с онемевших колен пересел. / Здесь малина, братва, – нас встречают малиновым звоном! / Все вернулось на круг, и распятый над кругом висел» [8].

Конкретизация исторической судьбы народа и его национально-культурной трагедии в таком контексте лишь увеличивает и углубляет масштаб поэтического переживания и обобщения: «Сколько веры и лесу повалено, / Сколь изведено горя и трасс! / А на левой груди – профиль Сталина, / А на правой – Маринка – анфас» [9].

Итак, Рай у Высоцкого представляется некой сюрреалистической карикатурой – хаотическим прибежищем – обледеневшим снежным Адом. Рай у Вы-

соцкого – это место, по всем приметам, не предназначенное для счастья, блаженства. Атрибуты Ада и, прежде всего, символика льда – вот его определяющая характеристика: «Вот и кущи – сады, в коих прорва мороженных яблок... / Но сады сторожат – и убит я без промаха в лоб...» [10].

Культурная атрибутика Ада у Данте включает дно пропасти в ледяном озере Коцит. Это место вечного наказания и проклятия, это царство, по Данте, тьмы и мороза, лишённое света и тепла, исходящих от Господа. В самой глубокой пропасти Дантова Ада находился Сатана, которого изображали в виде посиневшего от холода существа, навеки застывшего во льду замерзшего озера. У Высоцкого пространства Ада и Рая сливаются, противоположность небесного, возвышенного, райского, оборачивается земным, греховным, льдом истории, лагерной зоной. Исторический Ад и Ад потусторонний у В.Высоцкого зеркально тождественны: «Зря пугают тем светом: / Тут – с дубьем, там – с кольем – / Врежут там – я – на этом, / Врежут здесь – я – на том...» [11].

Оскверненным, как у Н.Гоголя в «Вие», представляется Высоцкому и сакральное место земного пространства, где при жизни возможен прорыв эмпирического, профанного времени. По М.Элиаде: «...любое освященное пространство совпадает с Центром Мира» [12]. В первую очередь это относится к Алтарю, вообще – к Храму, Дому Бога на Земле. Это аналоги пути на Небо – Оси Мира, Мирового Столпа, Древа Жизни (то же символизируют Лестница, Крест, Распятие, Христос). У Высоцкого образ церкви оборачивается кабаком, делая невозможным спасение для личности и для истории: В церкви – смрад и полумрак, / Дьяки курят ладан... / Нет, и в церкви все не так, / Все не так, как надо! [13].

Поэтическая рефлексия В.Высоцкого оказывается созвучной контексту гуманитарной отечественной культуры XIX- XX веков, в частности, идеям русского философа Н.Бердяева, который говорил, что «утопии оказались гораздо более осуществимыми, чем казалось раньше» [14]. Однако в реальной мировой истории они осуществлялись только в форме антиутопий.

Вместе с тем? не менее устойчив у Высоцкого и другой архетипический мотив антиутопического характера, связанный с напряженной мыслью поэта относительно проблемы свободы самоопределения личности в условиях тотального «бегства от свободы». Вот почему концепт странствия у поэта маркирует задачу жизнотворчества. Странствие – это метафора самоидентификации, своего рода инициация. Чтобы обрести новое качество, нужно совершить путешествие духа через умирание к рождению. Выйти на уровень Вечного Вре-

мени можно, прибегая к помощи так называемых медиаторов, классическими из которых являются у Высоцкого птица, конь и сам человек в определенной ситуации. У Высоцкого это экзистенциальная ситуация кризиса, душевная кульминация и крайний, запредельный выбор, когда степень отчаяния личности равна воле решимости к его (отчаяния) преодолению. Такая динамическая ситуация вводит читателя (слушателя) текстов В.Высоцкого в условный художественный мир, управляемый роком, связанный со всеми существующими религиозно-мистическими представлениями. При этом ментально-национальное, историческое, драма современности – аспекты, организующие целостную смысловую структуру поэтического мышления автора. Апокалиптика ментально-национального сознания и апокалиптика отечественной истории осмысливаются автором в системе универсальной оппозиции профанного и сакрального. Герой-беглец, нарушающий Божий завет, крадущий «райские яблоки», склонный к ослушанию, отступничеству, и тем самым устремленный к бунту, идет к прояснению сущностного плана собственной личности, раскрытию смысла собственной судьбы («Очи черные», «Кони привередливые», «Я из дела ушел», «Райские яблоки», «Памятник»). У Высоцкого архетип странника, беглеца Адама имеет несколько смысловых ипостасей: амбивалентность Адама и Христа, – по библейской традиции, и одновременно, – кьеркегоровская дилемма Дон-Жуана и Фауста, определяющая метафизику духовной участи лирического героя поэта. Речь не просто о трагической судьбе человека в мире, а в психологическом и поэтическом планах этот сюжет «духовного странничества», свободного перемещения и возвращения назад в системе оппозиций «вертикаль-горизонталь», «верх-низ», «там-здесь» выступает как символ нового рождения, выявляющий истинное предназначение поэта.

Художественно-философская проекция на мистериальную архетипику «смерти-воскресения-преображения» здесь сближает Высоцкого в то же самое время и с художниками XX века (Ф.Кафка, М.Булгаков, В.Набоков и др.), которых интересовала трагическая судьба человека в обезличивающемся мире. Аллегоризм, гротеск многих его текстов (см., например, «Тушеноши», «История болезни», «Ошибка вышла», «Гербарий») воссоздает образ тоталитарного, агрессивного по отношению к человеку мира. Это тоже своего рода «тот свет», мир небытия, – хотя Высоцкий конструирует условную модель, воссоздавая условно-фантастические и в то же время убийственно реальные, обыденные обстоятельства, рисуя обреченность человека, его загнанность и метафизическую неизбежность отчуждения и гибели личности. Это та атмосфера «Процесса»,

которая по-прежнему с нами, хотя сам «Процесс» уже как будто закончился: «И вся история страны – история болезни» [15].

Сюжет «Гербария» строится на развертывании двух метафор – театра марионеток с его призрачными на грани галлюцинации декорациями, и – чудовищного гербария насекомых особей, где «паук на мозг мой зарится, / Клопы кишат – нет роздыха,.. / Когда в живых нас тыкали / Булавочками колкими – / Махали пчелы крыльями, / Пищали муравьи, – / Мы вместе горе мыкали – / Все проткнуты иголками, – / Забудем же, кем были мы, / Товарищи мои...» [16].

У героя остается один незаконный путь – бегство, чтобы избежать участи очередного пронумерованного и инвентаризированного «экспоната» среди других. Проницаемость эмпирического, имманентного мира, чудовищно вывернутого, не приспособленного для гармоничного существования, и мира метафизического, невидимого, потустороннего, мечтаемого, спасительного, сулящего освобождение от здешних призраков, обещающего покой и вечный приют, – этот переосмысленный пушкинский контекст («Пора, мой друг, пора, покоя сердце просит...»), закономерно связанный у Высоцкого с булгаковским контекстом, с темой полёта мастера и Маргариты, покидающих мучительную советскую Москву навеки с помощью Азазелло (« – Что же означает это новое? Оно означает,- ответил Азазелло,- что нам пора. Уже гремит гроза, вы слышите? Темнеет. Кони роют землю, содрогается маленький сад. Прощайтесь с подвалом, прощайтесь скорее»... [ 17 ]) становится сюжетообразующим в притчевом стихотворении «Я из дела ушел»: «Паутину в углу с образов я ногтями сдираю./ Тороплюсь потому,/ что за домом седлают коней.../ Пророков нет. Не сыщешь днем с огнем./ Ушли и Магомет, и Заратустра./ Пророков нет в отечестве своем./ Но и в других отечествах не густо...» [18 ]). Здесь спасение, обретение духовной свободы личностью, сопряжено с трагедией, равно смерти. Как и у Булгакова, у Высоцкого горизонтальная реальность преобразуется в вертикальном измерении иного бытия. Земное существование размыкается в миф.

Однако есть и иной выход для лирического героя. И здесь отчетливо ощущим у Высоцкого контекст набоковского «Приглашения на казнь». Надо только сделать усилие над собой и почувствовать себя свободным, как набоковский Цинциннат. «Пора уже, пора уже / Напрячься и воскресь!» [19]. Воскресение – это не только спасение героя, но и обретение жизненного выхода для всего живого, размыкающего собой мертвый лед Антирая, Системы, Гербария и конец всемогущества царства мертвых догм, обстоятельств, расчеловечивающих, выморочных мифов в жизни живых. В «Райских яблоках» герой возвращается на греш-

ную землю, подобно «смешному человеку» Достоевского. Теперь, когда он увидел реальный образ «золотого века», он полюбил настоящую жизнь со всеми ее страданиями и мучениями, уверовал в возможность человеческого счастья. Его обретение – «ледяные плоды» нового знания – это плоды горького преображения и онтологического прозрения личности, того самого, которое пережил еще Ф.Достоевский: «Конечно, есть великая приманка жить хоть не на братском, а чисто на разумном основании, то есть хорошо, когда тебе все гарантируют и требуют от тебя только работы и согласия. Но тут опять выходит загадка: кажется, уж совершенно гарантируют человека, обещаются его кормить, поить, работу ему предоставить – и за это требуют с него только самую капельку его личной свободы для общего блага... Нет, не хочет жить человек и на этих расчетах, ему и капелька тяжела. Ему все кажется сдуру, что это острог и что самому по себе лучше, потому – полная воля! И ведь на воле бьют его, работы ему не дают, умирает он с голоду и воли у него нет никакой, так нет же, все-таки кажется чудачку, что своя воля лучше» [20].

Думается, что сформулированные нами подходы и наблюдения позволяют заметить плодотворную взаимосвязь творчества В.Высоцкого с мировой и отечественной культурой.

#### **Примечания:**

1. Достоевский, Ф.М. Зимние заметки о летних впечатлениях [Текст]/ Ф.М.Достоевский. – Л,1981., (Полн.собр.соч.: в 30т., т.5). – С.81.
2. Высоцкий, В.С. Сочинения [Текст]/ В.С.Высоцкий. –М,2003. –В 2т.,т.1. – С.27.
3. Высоцкий, В.С. Там же.
4. Достоевский, Ф.М. Письма [Текст]/ Ф.М.Достоевский. – Л,1979. –(Полн. собр. соч.: в 30 т., т.20.). – С.50.
5. Франк, С.Л. Предсмертное. Воспоминания и мысли [Текст]/ С.Л.Франк. М., 1990. – С.100.
6. Высоцкий,В.С.там же,-С.444.
7. Высоцкий,В.С. там же,-С.464.
8. Высоцкий,В.С. там же.
9. Высоцкий,В.С. там же,-С.185.
10. Высоцкий,В.С. там же. –С.464.
11. Высоцкий,В.С. там же,-С.200.
12. Элиаде, М. Космос и история [Текст] / М.Элиаде. М., 1989. – С.30.

13. Высоцкий, В.С. там же, С.164.
14. Бердяев, Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма [Текст]/ Н.А.Бердяев. М.,1990. – С.178.
15. Высоцкий, В.С. там же, С.406.
16. Высоцкий, В.С. там же, С.414.
17. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита [Текст ] /М.А.Булгаков. – Собр.соч.в пяти томах. – М.: Художественная литература. – Т.5. – 1990. –С.360.
18. Высоцкий, В.С. там же. – С.370.
19. Высоцкий В.С. там же. С.414.
20. Достоевский, Ф.М. Зимние заметки о летних впечатлениях [Текст]/ Ф.М.Достоевский, там же, С.81.

### ***1.6. Духовно-эстетический синтез как долженствование в литературе Перми на рубеже XX-XXI вв.***

Говоря о пермской литературе, мы обращаемся к текстам писателей-неформалов, принадлежащих к разным поколениям и начинавшим свой нелегкий путь в искусстве в разные годы, в советскую эпоху, так называемого, застоя. Их сочинения с трудом пробивались к первым публикациям, преодолевая препоны цензуры, в 80-90-е годы прошлого века. Сегодня их произведения в центре внимания серьезных исследователей отечественной и зарубежной филологии. Об их открытиях в области стиля и поэтики пишутся литературоведческие и лингвистические работы [1]. Мы стремимся рассмотреть духовный и эстетический опыт пермских писателей-неформалов рубежа веков как выражение интенций культурного сознания обозначенной эпохи, поскольку искусство всегда являлось наиболее универсальной формой культурного самосознания. В связи с нашими размышлениями весьма важно увидеть, что в региональной культуре и литературе рубежа веков проявляются черты и изменения, свойственные культуре этого времени в целом. Именно этот фактор позволяет нам говорить об относительности границ между центром и периферией в культуре. Строго говоря, нельзя делать скидку на отдаленность региона от центра. Есть только хорошая и плохая литература.

Конец 1970-х – 1980-е годы в развитии отечественной культуры характеризуются резкими изменениями. Это связано с переходностью времени, потребностью найти новый уровень правды в отражении действительности, в освоении глобальных общечеловеческих проблем. В жизни и в искусстве фор-



мируются и утверждаются черты нового политического и философского мышления. В духовной и эстетической практике культуры проявляет себя постмодернистская парадигма. Эти процессы в искусстве ведут к внутренним, собственно художественным изменениям, которые раньше и отчетливей выразились в литературе андеграунда. Отечественный постмодернизм, в наиболее существенных своих чертах соприродный западноевропейскому (интертекстуальность, игра, полилогизм, пародийность, двойное кодирование, деконструктивизм и децентрация и т.д.), следует рассматривать не только в соотнесенности его с синхронными контекстами других культур, но прежде всего как закономерный этап развития русской культуры в ее исторической и ментальной диахронии и взаимодействии ее интертекстуальных связей. Представляется необходимым в связи с этим отечественный постмодернизм рассматривать в контексте общих художественных исканий культуры рубежных эпох как выражение наиболее общей закономерности развития культуры человечества в целом. Такой взгляд позволяет поставить постмодерн на подобающее ему место. Можно предположить, что на рубеже XIX-XX вв. сформировался такой стиль века, который позднее не трансформировался радикально, а развивался, как когда-то большие направления, подобные барокко, классицизму, романтизму. Современный постмодернизм – это одна из фаз развития целого «стиля эпохи». Этим объясняется тот парадокс, что сформулированные Х. Ортега-и-Гассетом, одним из теоретиков авангардизма, черты «нового искусства» рубежа XIX-XX вв., почти впрямую можно использовать при анализе как западноевропейского, так и отечественного авангардизма. Постмодернизм следует рассматривать не просто как инобытие модернизма, но прежде всего, как новый этап синкрезиса в развитии культуры. Авангардное искусство есть всегда реакция на классическое, полемика, спор с традицией. Отечественное искусство постмодернизма – полемическая реакция на ангажированность советского искусства. Однако нельзя забывать о несоизмеримости масштаба осмысления духовной проблематики времени начала XX века и преобладающей поверхностности мысли, художественной бедности и, порой, вторичности творчества многих отечественных постмодернистов. Но представляется, осознавая черты переходности «нового искусства», отдавая себе отчет в безусловной неравнозначности (философской и эстетической) постмодернизма и модернизма, – мы вправе установить между ними генетическую зависимость как между фазами анти-синтеза и нового синкрезиса или тотального синтеза (в проектах авангардистов и неоавангардистов соединить искусство с жизнью и попытками выработки путей к новому синтезу).

Основание для этого – в общности способов восприятия и принципов изображения человека и мира в рамках модернистского искусства в целом. Главным объектом исследования литературы и искусства был и остается все-таки человек с его болью, страданиями и обретениями, а вовсе не сам метатекст, как утверждают отечественные теоретики постмодернизма, подражая западным постструктуралистам. Ведь и А.Пушкин, и Ф.Достоевский, и В.Набоков рефлексировали над текстами. Но эту рефлексию вызвало новое слово о человеке и его существовании. Причина формирования своеобразных способов и принципов изображения человека в «новом искусстве» широко обоснована была Н.Бердяевым. Кризис гуманизма рубежа веков обусловлен экспансией техники в мир человека, вступлением в культуру огромных человеческих масс и разрушением христианской концепции человека: Ф.Ницше, который пожертвовал человеком в пользу сверхчеловека, и К.Марксом, растворившем личность в безликом коллективе. В результате, возникает искусство, в центре которого «не личность, целостная индивидуальность, а процесс расслоения личности» [2; 222]. Западные теоретики постмодернизма дополняют картину причинности идеей кризиса «легитимаций», то есть поражением всех культурно-идеологических дискурсов, которые изнутри структурировали историческую модель цивилизации (Ж.-Ф.Лиотар), и концепцией «симулякров и симуляции» (Ж.Бодрийяр), констатирующей размывание границы между знаковыми объектами и их реальными референциями. В отечественной культуре все эти характеристики и черты усугубляются и гипертрофируются за счет разрушения системы «метанарративов» советской идеологии, формирующей вариации «гиперреальности симулякров». Пустоты смыслов и видимостей как реальность современного искусства вскрывают хаотическую логику существования и мироощущения современного человека.

Ценность и достоинство представителей отечественного постмодернизма определяется адекватностью их творческих исканий современному состоянию мира. Новизна взгляда на человека связана с экзистенциальным мироощущением художников. Человек в их творчестве рассматривается как эквивалент своего существования. Человек в одиночестве постигает свое бытие. Это бытие, скрытое и растворенное в абсурде симулирующей кажимости. «Искусство ничему не учит, – сказал один из самых ярких представителей постмодернизма, И.Бродский в своей Нобелевской речи, – кроме частности человеческого существования» [3; 100]. Однако есть определенная разница между западным экзистенциальным сознанием, скажем, беккетовским, и отечественным экзистенци-

альным сознанием, с конкретикой и абсурдом его социальных, психологических, повседневно-бытовых мотивировок. В этом смысле творчество Пермских авторов Ю.Беликова, Б.Гашева, Ю.Асланьяна, Н.Горлановой, В.Кальпиди (мы имеем в виду его творчество пермского периода), В.Сарапулова, А.Субботина, В.Дрожащих и некоторых других соотносимо с текстами Ю.Мамлеева. Вен.Ерофеева, Л.Петрушевской, Т. Толстой, Н.Садур, Ф.Горенштейна, В.Сорокина, С.Довлатова, А.Королева, Т. Кибирова, А.Еременко, И. Жданова, А.Парщикова, М.Кудимовой и др. Взгляд на человека в творчестве названных авторов созвучен бердяевскому. человек остается личностью, образом и подобием Божьим, не превращается в средство безличного жизненного и общественного процесса лишь в том случае, если он есть точка пересечения двух миров, горизонтального (временного) и вертикального (вечного). Другая черта мышления названных авторов – целенаправленно антиромантический пафос, антиутопический взгляд на человека. Такое экзистенциально-ироническое отношение к человеку и его бытию обусловило и третью черту их авторского мышления. Их творчество – это игра с классикой. Через игру и осуществляется восстановление преемственности с утраченной культурной традицией. С классикой их сближает обращение к субстанциальному конфликту, раскрывающему универсальные для онтологического существования человека состояния. Духовно-нравственная не-целостность человеческой личности и восприятия ею бытия, структурируемого хаотичностью реакций субъекта на мир, реализуются по-разному в поэзии и прозе, а также в зависимости от особенностей творческой индивидуальности художников. Объединяет художников смысловая полновесность слова, обремененного глубокой ассоциативной памятью, погруженностью сразу в контексты многих эпох. Художников сближает ностальгия по культуре. Часто, как дети, «избегающие соприкосновений» (метафора М.Кудимовой) с энтропией современности, чтобы «не умереть» духовно, они уходят в иные эпохи и культуры. Речь идет о выработке нового самосознания, объединяющего названных художников. Этим объясняется их повышенный интерес к прошлому, попытка найти ответ, каким образом сложилось существующее положение вещей, попытка обрести опору в культуре, найти себя, свой путь в этом чаду спокойствия, над которым витает дух катастрофы. Исторический опыт названных авторов все более переживается как личностный; осознать его в себе – значит, уйти от издержек рефлексивной личности. Они не хотели оставаться детьми застоя – они хотели стать детьми культуры. Пребывание в культуре и стремление ее сохранить, а не нигилистическая жажда рас-

квитаться с нею, делает творчество названных авторов ценным с точки зрения этой культуры. Постмодернистская культура создает проекцию на идеальный план современности и истории, осмысляет реальность глубиной этого идеала. Идеальная перспектива культуры складывается в диалоге с классикой, в этической и эстетической ориентации на классику как миф, универсальный ценностный центр культуры, архетипический символ Вечности, дополняющий картину современности измерением бесконечности. Апелляция к А.Пушкину, Н.Гоголю, Ф.Достоевскому, Л.Толстому, А.Чехову и другим великим художникам, рождает многообразие семантики и символики в творчестве рассматриваемых авторов. Особенно характерно возвращение к знаковой для современной культуры фигуре Н.Гоголя. Поэзия и проза Ю.Беликова, Ю.Асланьяна, Б.Гашева, А.Субботина, поэзия В.Кальпиди, В.Дрожащих, проза Н.Горлановой и В.Сарапулова, в этом смысле, могут быть рассматриваемы в едином контексте с «Головой Гоголя» А.Королева (кстати, писателя, тоже имеющего пермские корни и начинавшего свой творческий путь в Перми), «Панночкой» и «Братом, Чичиковым» Н.Садур, творчеством Ю.Мамлеева, Л.Петрушевской, В.Пелевина, А.Еременко, Т.Кибирова и др. В сегодняшнем культурном контексте фигура Н.Гоголя актуализировалась и выросла не только как автора «Вия», писателя, исследующего экзистенцию «маленького человека», но и религиозного мыслителя, взглянувшего на мир с христианской точки зрения, первым призвавшего Россию к покаянию и нравственной ответственности. Ощущение ностальгии по цельности и гармонии – это то, что соединяет, а не размыкает рассматриваемых авторов с традицией. Внешне демонстрируемое отсутствие реального идеала в их творчестве есть знак его долженствования. Эта, своего рода, философия и эстетика «зияния» характерным образом проявляет себя в порубежные, кризисные для культуры, эпохи. Так, у М.Лермонтова, художника начала XIX столетия, читаем:

Но храм оставленный,-  
Всё – храм.  
Кумир поверженный.-  
Всё – Бог [4; 78].

А.Ахматова, поэт Серебряного века, выражает эту мысль по-своему:

Кто знает, как пусто небо,  
На месте упавшей башни. [5; 90].

Данная формула стала точкой отсчета в этических и онтологических исканиях рассматриваемых художников. В этом они тоже верны гоголевской традиции. В мире Гоголя нет современного позитивного объективированного героя. Однако в мире Гоголя с беспримерной силой и осязательностью воплощен его всевидящий и исполненный многогранной, даже всесторонней (от мощного духа юмора до столь же мощного трагедийного духа) духовности автор – творец. Ностальгия по совершенству форм, ясности смысла, целостности и гармоничности духа наиболее интенсивно и трагически переживается В.Кальпиди:

И вот еще что: к нам приблизился чуждый десант  
Из прошлого века – вон Пушкин в зеленом берете,  
Левей – Баратынский – он очередью причесал  
Нам полпоколенья, засев с автоматом в кювете.  
Ох, что же нам делать с их истиной и простотой,  
С ленивою мудростью, с чокнутой теткой Татьяной?  
Они замечают, как ночью звезда со звездой  
Болтает, а мы уже к вечеру вдребезги пьяны.  
Бог с ними, Алеша. И с ними, действительно, Бог [6; 225]...

Сознание своей греховности и несовершенства – путь к очищению и духовному подвижничеству. Общий итог не может зависеть от преобладающего в мире, воплощаемом в творчестве рассматриваемых авторов, количества зла. И здесь важнейшее отличие позитивистской концепции от христианской. Последняя не обещает рай на земле, достижение благоденствия, освобождение и искупление всех страданий в земной жизни. Христианская точка зрения, реализуемая в русской классике, отнюдь не призвана утешить человека, она не оптимистична в человеческом понимании. Главные ее откровения о страдании, жертвенности, самоотвержении, духовном преодолении себя. Бытие человека трагично. Он обременен своей жизнью. Но духовную силу выстоять он черпает из сознания своей связи с высшим началом. Эта связь – источник творчества самого человека. Н.Бердяев писал: «Мы не имеем оснований для оптимизма. Все слишком далеко зашло. Вражда и ненависть слишком велики. Грех, зло и неправда одерживают слишком большие победы. Но постановка творческих задач духом, но исполнение долга не должны зависеть от рефлексии, вызванной оценкой сил зла, сопротивляющихся осуществлению правды. Мы верим, что мы не одни, что в мире есть не только природные человеческие силы, добрые и злые, но и сверхприродные, сверхчеловеческие, благодатные силы, помогающие тем, кто делает дело Христово, в мире действует Бог» [7; 221].

Творческие эксперименты студентов и выпускников филологического факультета Пермского государственного университета были своеобразным центром неофициальной литературной жизни Прикамья в 1980-е – 90-е годы. Ю.Беликов, вспоминая эти годы, размышляет о своем поколении: «Мы родились как поэты гула, каких-то подземных толчков...» [8; 8]. Время, как будто медленно, но неуклонно, сдвигалось с мертвой точки. Ощущение близких перемен охватывало всех. Еще раньше, в 1977-1979 годы, Ю.Беликов, несомненный лидер в среде поэтов своего поколения, вместе со своими студенческими друзьями организовал литературную группу «Времири». Выступали, в основном, на студенческих площадках, в дружеском кругу. Много шумели и веселились. Эти полулегальные сборища обрастали мифами, передаваемыми из уст в уста долгие годы. Вот как вспоминает об этом один из активных членов группы, поэт и прозаик Ю.Асланьян: «Под влиянием творчества символистов, имажинистов и других модернистов мы создали свою творческую группу, назвали ее «Времири» и организовали несколько собственных выступлений. Один раз, например, читали стихи студентам в библиотеке политехнического института. Для прикола, как говорят молодые сегодня, мы выносили Анатолия Субботина на эстраду сидящим на стуле. Он читал стихи – и его снова уносили. Потом выносили снова и он опять читал. И только в конце программы Анатолий вставал и покидал сцену самостоятельно ...Мы были такими молодыми, нам хотелось свободы и озорства не только в творчестве, но и в поведении. Это было что-то вроде невинного вызова окружающей среде [9; 166]. В конце 1980-х Ю.Беликов, В.Дрожащих, Ю.Асланьян и А.Субботин создали новую творческую группу «Политбюро» и газету «Дети Стронция» (Литературное приложение к пермской газете «Молодая Гвардия»), где печатали собственные сочинения, а также и произведения близких им авторов. В 1982 году поэты В.Кальпиди и В.Дрожащих, художники В.Смирнов и В.Остапенко, фотографы Ю.Чернышев и А.Безукладников, кинорежиссер П.Печенкин создали творческое молодежное объединение «Эскиз» при газете «Молодая гвардия». Слайд-поэма Кальпиди, Дрожащих и Печенкина «В тени Кадриорга» стала своеобразным жизнетворческим манифестом студии, практическим опытом синтеза словесного и визуального искусств. Известность имел на Урале и за его пределами Пермский городской клуб поэзии, организованный в 1987 году В.Кальпиди. Здесь выступали не только пермяки, но и поэты из других городов Урала, москвичи, питерцы. В 1991 году состоялось открытие пермского Регионального отделения Союза российских писателей. В 1997-1999 годы Ю.Беликов организует

новые литературные группы: «Монарх» и «Семь самозванцев» (Ю.Абанькин, В.Томилов, А.Кузьмин, Д.Банников, А.Субботин, Е.Медведева, Ю.Беликов). При активном участии и по инициативе Ю.Беликова выходят в свет коллективные издания Пермского регионального отделения Союза российских писателей – поэтический сборник «Монарх» (1999) и литературно-художественный альманах «Лабиринт» (2000, 2001).

Постмодернистская метафора лабиринта, возникающая по схеме ризомы, стала наиболее содержательной доминантой, объединившей пермских писателей-неформалов не только номинально, но и творчески, обозначила единство их духовных и эстетических устремлений. Авторы альманаха «Лабиринт» (2000, 2001) в своем осознанном стремлении – обрести смысл в бессмыслице истории и повседневности, истину в абсурде реальной действительности, нащупать выход из запутанного лабиринта эпохи, общей судьбы, обстоятельств собственной жизни, тупиков сознания, – подспудно вовлекают в пространство индивидуального высказывания, в диалог, художников, выразивших, каждый по-своему, трагизм социально-исторического и метафизического существования человека. Преодоление безысходных ловушек постмодернизма, погружение в глубину известного структурирует экзистенциальную ситуацию, вовлекающую читателя в знакомую ему, его же собственную реальность, с ее перманентным, на протяжении целого века, химерическим бредом – не в рафинированно-отвлеченном, элитарно-эстетическом варианте, а по-нашему – с кровью и с болью – во всей сермяжной красе национального колорита, с убийственной конкретикой и патологическим абсурдом горизонтальных и вертикальных контекстов. «Красота по-русски», – это наша альтернатива «ихней» красоте – «по-американски». Многозначность метафоры Лабиринта обеспечивается погруженностью нашего сознания в собственную историю, современность, культуру, потребностью, насущной в наши дни, отыскать незримые нити, которые связывают сегодняшнее бытие с прошлым, найти в прошедшем утраченные коды для расшифровки настоящего и обнаружить перспективы будущего. Лабиринт – это руины отечественной истории и культуры, окостеневающих, на глазах ветшающих ценностей, идеологий, иллюзий, это общее состояние мира рубежа XX-XXI вв., это тупик бездорожья, утрата пути. Ведь мы – современники – хоть и принадлежим все к разным поколениям, и есть те самые дети, которые заплутали в этих переходах-катакомбах, где прошлое проступает в настоящем, дискредитирует будущее, гипнотизирует нас своим оборотничеством, и вновь, как

в страшном сне, возвращает и приковывает к одному и тому же, будто бы заколдованному, проклятому месту – Россия.

Особое значение в развитии сквозного пафоса творчества рассматриваемых авторов играют знаковые имена Н.Гоголя, В.Астафьева, В.Набокова. Героиня парадоксально иронической клоунады Н.Горлановой «История одной депрессии» с ее уцененными сапожками из кожаменителя – родом из гоголевской «Шинели». В.Астафьев – герой «Рыбацких рассказов» В.Хорошавцева – необходим автору как беспощадный диагност состояния современного мира и нашего сознания. Известна мысль писателя о том, что сегодняшнее человечество (не только страстотерпцы-россияне) пребывает в состоянии нравственной комы. Мы устали от негатива – бесчувственная атрофированная душа ни на что не реагирует. И только искусство еще находит способы вывести человека из этого «скорбного бесчувствия». Нужна шоковая терапия, крайние меры, их интеграция. Пермские писатели демонстрирует этот синтез. Амплитуда творческих возможностей широка. Это – социально-аналитическая, реалистическая проза Ю.Асланьяна («По периметру особого режима», «Сибирский верлибр», «Пролом», «Территория Бога», «Последний побег», «День рождения мастера») с предельно обостренной памятью подробностей, лаконизмом, беспощадной достоверностью деталей, беспощадностью, кинематографической фрагментарностью соединения неожиданных планов, графической точностью словесного эквивалента переживаний. Это – захватывающее читателя балансирование на грани гротеска, натурализма, гиперреализма, сюрреализма, фантастики, философской мистики в произведениях А.Субботина, В.Абанькина, В.Дрожащих, В.Сарапулова, М.Шаламова, Ю.Беликова, В.Колышкина, Ю.Власенко (фантастика и мистика – не умозрительны, а угаданы в самой вывернутой логике жизни, обусловлены пристальным, глубинным всматриванием в нашу обыденность). И, наконец, выстраданная ясная гармония А.Кузьмина, прозрачный лиризм, преодолевающий отчаяние, С.Ваксмана, Б.Гашева.

Еще одно знаковое имя – В.Набоков, с его личностным превосходством над человеческой глухотой и слепотой, не способными распознавать красоту жизни, наслаждаться ее конкретикой здесь и сейчас. Такая простая и вечная истина дарится как озарение героине Н.Горлановой: «А если тоска накатит, я слева сразу слышу ужасный скрип тормозов и вспоминаю джип, свой испуг и счастье, что жива...» [10; 12], она как очевидность присутствует в поэтической рефлексии А.Кузьмина:



Пусть расступится вода  
Пред входящим, пред разящим.  
Я-то знаю: навсегда  
Вкус бессмертья – в настоящем! [11; 51].

Переключки и вслушивание в тексты своих «соседей» по месту и времени обусловлены единством и серьезностью этических мотивировок творчества, общим для всех метасюжетом. Речь не столько о состоянии жизни, сколько о состоянии сознания, смятенного и отчаявшегося, но личностного, не оставляющего попыток высветить вехи смысла в хаосе и энтропии эпохи. Это время – «Время икс» (М.Шаламов), слишком хорошо известное людям, сформированным в условиях тоталитаризма. И самое трудное для многолетних пленников разного рода идеологических призраков и клише – внутреннее освобождение. Трагедии XX века открыли личности ценность самостояния, достоинства, терпения, непосредственной жизни. Массовое сознание ничего не извлекло из уроков истории. И мы по-прежнему живем в стране непрочитанного народом А.Солженицына. Это один из глубинных контекстов авторского высказывания Ю.Беликова:

Даже если прочтут – не прочтут все равно.

Сквозь пенсне и монокль не читают давно. [12; 100].

В связи с этими размышлениями символичен фантастический образ обратимого времени в страшноватом анекдоте В.Колышкина «Сапоги Сталина», воскрешающего из небытия вурдалаков недавней «советской ночи».

Кто же они, блуждающие по лабиринту? Исчадия ада? Жертвы? «Собеседники хаоса» [13; 212]? Одиночки, противопоставляющие абсурду реальности автономные ценности индивидуальной жизни, которые в эпоху тотального распада ценностей всеобщих остались единственной опорой и надеждой на спасение. Герои, для которых акт самосознания, рефлексия о мире – духовный жест; этическая оценка зла, поиск равновесия, гармонии в безнадежно искривившемся мире – способ преодоления для Духа власти черной магии, единственная возможность противопоставления плоской, линейной, обездуховленной видимости – экзистенциальной логики интуитивной человечности? Реальность-то везде одна и та же – различны лишь уровни ее постижения, способы строительства с ней своих взаимоотношений и характер символизации этого сюжета. Представляется возможным обозначить типы реакций, воплощенные в творчестве пермских авторов. Это может быть мимикрия, когда ты растворяешься в хаосе, уподобляясь ему по сути, расплывая свою человечность, добровольно от-

рекаясь от собственного имени, как это пытается сделать герой повести «По периметру строгого режима» Ю.Асланьяна, бессознательно подчиняясь витальному инстинкту: «Я буду называть тебя по имени только один на один... не будем собак травить и собачников...») [14; 33], или с отчаянием фаталиста обреченно констатируешь исчезновение своего имени, как в стихотворении Ю.Беликова: «Имя у меня исчезает...» [15; 68]. Теряя лик и лицо, примериваешь личину, втискиваешь себя в выморочную псевдологику мира, делаешься недоумком. Ю.Асланьян: «Человек нарочно становится дураком – чтоб не думать и не переживать». [16; 35]. Как в фантастическом рассказе М.Шаламова «Время икс» становишься «зомби-«люпусом» [17; 70]. Выбираешь третий путь «между страхом и достоинством» [18; 35]. Незаметно для себя мутируешь, превращаясь в насекомое (как в прозе Д.Субботина – почти совсем по Ф.Кафке). Проваливаясь в забытие, просыпаешься сексотом, насильником, убийцей, монстром, как в прозе В.Сарапулова: «...люди – жующая, вопящая, ходячая кровь в оболочках...» [19; 116]. Либо это бунт с отрицательной зависимостью от того, против чего бунтуешь: от нигилизма, от цинизма, пародии, десакрализации самых высоких материй (проза А.Субботина, поэзия В.Кальпиди, Вл.Дрожащих, В.Абанькина, Ю.Асланьяна, Ю.Беликова). Сродни бунту – отчаяние, бегство в смерть, в виртуальные миры. Мотив отказа от существования, самоубийства как освобождения, альтернативы посюсторонней бессмыслице устойчиво структурирует единый интертекст (см. прозу Н.Горлановой, А.Субботина, В.Сарапулова, стихи В.Абанькина). У Ю.Беликова сходная тема воплощается в антитезе собственного засекреченного сокровенного существования и агрессии, экспансии мира. Вещественное и вечное при этом неразрывно слиты в его поэтических мирообразах:

Возьмите на зуб пузырек, в янтаре затвердевший.

Он юркнул в смолу с приближеньем чужой атмосферы.

О, ящеры! О, бронтозавры парящие! Где ж вы?!

Они – в пузырьке. А вокруг – мизгири да мегеры [20; 69].

Внешний мир все время норовит перестать быть потусторонним герою, прорваться в его «психожизнь» (Е.Рерих), присвоить себе имя и лик, стать соприущим ему, что воспринимается как покушение на суверенную свободу. Экзистенция пластична, многовариантна, объемна, противостоит линейности внешнего существования. Беспредельное внутреннее пространство самоопределяется (отрицательным образом) по отношению к внутреннему пределу, при этом постоянно ускользая от определений (совсем как у Григория Сковороды: «мир

ловил меня – но не поймал...» [21; 56]). Но мимикрия и бунт не созидательны. Только творческое усилие духа разрушает обманы зрения. В христианской антропологии есть представление о личине, лице и лике. Личина воплощает формальные, извращенные отношения. Лицо – более глубокое содержание, сущностные черты. Но путь к самоидентификации личности – это обретение лика – (эйдоса, по Платону). Так просто лик не проявится. Я распознаю свое внутреннее существо только ценой мучительных потерь и преодолений, жертв и самоотречений – это некая ценность, которая принадлежит только тебе. Самодостаточность человека, самоценность личности, его самостояние.

У Б.Гашева, шестидесятника, чья единственная книга стихов «Невидимка» (2003) вышла посмертно, через три года после его трагической и поразившей всех, кто его знал и любил, гибели, – эта позиция глубоко скрыта, не лежит на поверхности, запрятана в юмор, иронию, острый каламбур:

Я не хочу до похорон  
Хоть чем-то радовать ворон.  
Но всё равно в ущербе  
Не будут эти стервы.  
Они имеют два крыла.  
Таковыми мама родила.  
У них какие карты?  
Они умеют каркать. [22; 100]

У И.Бродского есть рассуждение о том, что от всех тоталитарных режимов русский человек во все времена спасался шуточками. Имея дар остро схватывать гротески жизни, Б.Гашев о самом страшном в истории народа, о трагических сторонах национального бытия умел написать ненавязчиво, без декларативности и пафоса, оттеняя ёрничеством всю серьезность своей рефлексии о судьбах родного отечества:

Как сейчас говорится,  
Что в войне мировой  
Не случилось укрыться  
Ни семье ни одной, –  
Так и тут, только хуже –  
Там хоть кровь, а тут гной –  
Не осталось, похоже,  
Ни одной, ни одной... [23; 104 ].

В содержательной ткани стихотворений Б.Гашева скрываются трагические пласты национально-исторической реальности, в авторском комментарии происходит концентрация противоречий современного социума через нарастание иронического подтекста:

Страна наводнена больными:  
Косыми, с нервами, хромыми.  
У нас палат навалом, но –  
Когда заходите в психушку,  
Во-первых, в комнате темно,  
А во-вторых, берут на пушку. [24; 68]

Вторжение исторической повседневности в структуру художественного образа, предельное господство факта и авторская ирония, удерживающая распадающийся на неразрешимые противоречия дисгармонический хаос в динамическом равновесии – свидетельство выхода Б.Гашева к выработке нового поэтического видения мира:

Когда собрался съезд скандальный  
Над потрясенною страной  
И потянулся люд кандалный  
Вдоль по дороге столбовой,  
Тогда безногие Бояны  
Почти что все сошли туда,  
Куда мы, трезвы или пьяны,  
Взглянуть не можем без стыда. [25; 106]

Представляется, что в жизнетворческом поведении Б.Гашева было что-то от юродства. Стремление все время провоцировать окружающих, обстоятельства, саму жизнь, читателя странными выходками, парадоксальным словом, подчеркивая, что главное не Буква, а Дух. Это – особое состояние души, свободной, поднимающейся над стереотипами. Неоднородность, возможность разночтения, символический подтекст для других – в каждом его поэтическом слове как в духовном жесте. Доверительное откровение по отношению к читателю: оказывается, можно и так, ускользая от окончательных определений, жить, все время пролетая где-то рядом, но не здесь, все время присутствуя, но, будучи при этом совершенно свободным, не связанным никакими из общественно-полезных и общеобязательных житейских установлений, быть все время среди людей, на людях, но при этом совсем одному, – то есть совершенно одиноким, самодостаточным, сохранять свою суверенность, свой единственный, невиди-

мый постороннему глазу, мир (ведь он – Невидимка – так называется одно из лучших его стихотворений), а значит, свободен от наших условностей и тяжести будней зримой и тяжелой реальности:

Жизнь, не принимая возражений,  
Окунула в бездну поражений.  
Но и пораженные глаза  
Не на жизнь таращились, а – за. [26; 130]

Эта философия присутствия-отсутствия, взгляд, пристальный и отстраненный от повседневности, погруженность в самое существо бытия – стержень поэтического мира Б.Гашева:

Срез пустотелого стебля.  
Синего неба простор.  
Но между небом и стеблем  
Все-таки пропуск пустой.  
Все-таки сразу над жнивой  
Неуловимо, слегка,  
Некий пробел сиротливый,  
Некий пролет сквозняка.  
Словно бы там, над стернею,  
Выше стогов и раки,т,  
Небо, как тело живое,  
Дальше летит и летит. [27; 12]

Поэтическое мышление Б.Гашева диалогично. Как вообще любое творчество есть диалог художника с самим собой или с Богом. Любое из его стихотворений – это разговор, общение:

Я ему говорю: «Не обидно?»  
Но в ответ получаю молчок.  
Я опять пристаю: «существо ты  
Или ты, – говорю, – вещество?»  
Наконец, отозвался он: «Кто ты?»  
Побоялся узнать не того... [28; 8]

Исповедальная, иногда до инфантильности, трогательно незащитная его манера общения в поэтическом высказывании, проникает в самое сердце, делает каждого, кто прислушается к этому негромкому голосу, соучастником драгоценного душевного события:

Что сказать мне на закате света?  
Тьма. Темно.  
Где найти тебя? Тебя тут нету.  
Все равно.  
Ничего не означает горе  
Из того, что есть.  
Из того, что означают горы.  
Море. Весть. [29; 134]

Открытость его навстречу миру, почти полная растворенность лирического «Я» в окружающем пространстве, радостное переживание естественного родства с ним и, в то же время, сознание тщетности этой связи, сомнения в своих правах на причастность к полноте бытия:

Держись за эту жуть,  
А то скользи покато.  
Держись за эту жизнь.  
А может, и не надо. [30; 36]

Тревожное чувство близости подстерегающей бездны, которая всегда рядом, экзистенциальное отчаяние:

Как страшно было там лежать –  
Среди расстрелянных в затылок.  
Но в ожидании носилок  
Опять заставили дышать.  
Опять велели память мучить.  
А ведь какая благодать  
Лежать рядком в кровавой куче,  
Не знать, не видеть, не дышать. [31; 20]

Неизбывное чувство вины перед жизнью, рефлексия о смерти, мудрое смирение:

Я жил среди вас, но как воздух,  
Как местность,  
Что возле Оки,  
Как свист за окошком,  
Как возглас  
Сквозь сумерки из-за реки. [32; 135]

И, наконец, духовный аристократизм, человеческое достоинство, мужество  
быть:

И пожалеть тебя, кристаллик,  
Тут ни души.  
Ты шестерня, крути свой валик,  
Дыши, дыши.  
Весь белый свет сметает веник.  
И ни черта.  
Среди членистоногих членик.  
Прибой. Черта.  
Пусты твои потуги, зряшны.  
Но, как никто,  
Запахиваешь ты отважно свое пальто. [33; 10]

Первая книга стихов Ю.Асланьяна «Печорский тракт» опубликована в 2010 году, уже после повестей и романа, хотя стихи периодически появлялись в печати, начиная с 80-х гг. прошлого века. Дело здесь не только в обстоятельствах времени. В этом есть внутренняя логика, поскольку в его стихах главное – проза жизни, ее первозданная и грубоватая основа:

Кедры валят за то, что на кедрах растут  
У верхушки все шишки – на самой вершине.  
Может, снова меня проведут, подведут,  
А потом поведут, повезут на машине.  
Ты сегодня с порога рванешься ко мне,  
Потому что в постели, в смертельной тоске,  
В позе Господа Бога я лежу на спине,  
С пузырьком корвалола, зажатым в руке. [34; 64]

Среди героев его прозы нет случайных персонажей. Жокеи, гонщики, музыканты, игроки, враги народа, поэты, альпинисты, летчики, охотники. Бунтари. Каждый – самодостаточный, упертый в своем деле человек, самоломанный, прорастающий сквозь сопротивление времени, (как сквозь каменный фундамент прорастает российский дикий сорняк), обстоятельств, злокозненных недоброжелателей, но добивающийся своего, отстаивающий свою правду упрямец: «Одиночки – они узнают друг друга в автобусных салонах, пивных чепках и тюремных камерах, отвечая на вопросительный взгляд соратника незаметной для посторонних глаз улыбкой... Имена одиночек могут звучать на всю страну, но о них мало что известно окружающим – как о разведчиках –

нелегалах...» [35; 6]. В романе «Территория Бога» есть важный эпизод из детства главного героя (альтер эго автора), раскрывающий суть таких характеров и отношения к жизни. Мальчишки позвали его в тайгу за кедровыми шишками. Сказали, чтобы лез первым. Он и полез. Остальные обманули – не стали залезать. Стояли внизу и хохотали, что удалось надуть дурачка. Шишки у кедра растут только на самом верху. Лезть было невыносимо трудно и страшно. Кружилась голова. От боли ломило спину и руки. От хвои не было видно, куда он лезет. Душа вздрагивала от обиды и предательства друзей. Но повернуть назад он не мог. Но лезть все-таки надо вверх, туда, где, под самыми небесами, заветная цель. Страшное одиночество мальчика – по сути, удел человека в мире. Он чем дальше, тем больше остается один, наедине со своей свободой и своей ответственностью. Помощи ждать неоткуда. Надо лезть одному по стволу кедра в одиночку. Духовная твердость, не то, чтобы оптимизм, а, скорее, стоицизм, и вера в себя, а также душевная нежность и этическое упрямство – те качества, которые составили обаяние художественного мира Ю.Асланьяна:

За то, что ушлую толпу  
Я не любил и не люблю,  
По черепу, по черепу,  
Я получу. Поручат дело стукачу –  
По черепу. Я за собой не позову  
В тюрьму или на randevу.  
Пока живу. Пока живу.  
И берегаю голову  
В толпе, в снегу и на плаву. [36; 52]

Святая преданность реальности, достоверности жизни, самым основным ее ценностям, определяет в художественном мире Ю.Асланьяна повышенное внимание к конкретным деталям. Пристальность к подробностям. К мелочам. Бог живет в деталях:

Дурею от запаха дерева,  
Сырого, в заторе.  
Я чайка речного севера,  
Со скрипом уключины в горле.  
Не крыльев, а весел взмах,  
Не клюв, а хороший клев!  
В печенках, сердцах и умах  
Таится небесная кровь. [37; 41]



В центре его поэтического мира сама реальная действительность в ее противоречиях, переданная через предельно-эпическую, подробную предметность, повествовательность, обращение к документальности (прежде всего, конечно, в прозе), книжному, «нестилевому» слову, вообще, книжной культуре:

Я – сын ссыльного пацана –  
Стал солдатом империи.  
Крал патроны, не пил вина,  
Посылал капитана на...  
Воздавая кэпу по вере. [38; 200]

Вообще Ю.Асланьян сознательно стремится приспособить «внехудожественность» в качестве наиболее сильного средства и способа выражения переживания. Отсюда часто встречающееся у него нарочитое разрушение ритма стиха, разговорная интонация, профанирующая, оттеняющая серьезность, пафосность мысли:

Вот напишу я сибирский верлибр,  
Где расскажу, как сумел сам постичь,  
Гнусную сущность негреческих игр.  
Верно ль я понял вас, Осип Эмильевич?  
Есть в нашей бережной санитарии  
Ползучий, казенный морозец морга –  
Кто кровью харкал в сортире,  
Тот помнит, как пахнет хлорка. [39; 62]

Представляется, что основная мотивация его творчества связана с беспокойством самосознающей себя личности, самоопределяющейся через раскрытие своей причастности к судьбе собственного рода, истории, культуры:

Объявляют подъем. И тревожные сумерки утра  
Обступают уголья костра – караулом, как будто.  
Под конвоем идем или ходим в колодках под Богом?  
Ойкумена моя окаянная с лагерным сроком.  
С Богоявленской церкви смотрю на порталы туманов.  
В этой каменной яме задушен боярин Романов.  
То ли мысли мои бесконечны, пустынно и медленны.  
То ли тянется ветер по Печорскому тракту до Чердыни. [40; 168]

Это процесс, требующий аналитического, взыскующего взгляда на жизнь и человеческие отношения. Нового уровня правды. Переоценки ценностей. Но старое знание о жизни не отбрасывается как ненужное, а становится тем необхо-

димым контекстом, тем полемическим полем, в котором контрастнее и выразительнее звучит новая правда и о лично пережитом, и о судьбе всего народа. Трагическая судьба семьи поэта, война, оккупация, партизанские подвиги его отца и дяди, аресты и ссылки армянской родни из Крыма на Вишеру, в края лагерей, жестко описанные еще сидельцем Варламом Шаламовым, история семьи его мамы, тоже хлебнувшей горя в сталинские времена, история множества встреченных им на жизненном пути «свидетелей истории», многочисленных жертв советского террора, а равно, и палачей режима,- все это неразрывно переплетается с собственной судьбой, детскими впечатлениями, страхами, событиями романтической юности, страданиями, потерями, мечтами, надеждами, болью, отчаянной верой и многими рухнувшими иллюзиями, объединяющими несколько поколений наших соотечественников:

Две мои тетки, Нюра и Поля,  
Знали, что значит чалдонская доля.  
Тетки шагали на лесоповал.  
Дядька на бирже баланы катал. [41;162 ]

Стремление открыть общую историю через индивидуальность конкретного человека, а не просто показать человека в контексте истории у Асланьяна реализуется благодаря разрастанию индивидуального хронотопа лирического «Я» в глубину, соединяющую настоящее с прошлым и модальностью будущего:

Что мне родина – свет или тьма настигающей сорги?  
Не ответят, не скажут, как есть, деревянные боги...  
Слышу: прошлое рушится снегом Великой Перми  
И скрипят на архангелах, будто полозья, ремни... [42; 168]

И все эти переживания, лица, обрывки воспоминаний, событий и дат, переплавляются в образном сознании в картины беспощадной и прекрасной реальности бытия:

Я забыл, что читал наизусть.  
Не запомнил ни слова молитвы.  
Не создал полонеза – и пусть.  
Не погиб – и не надо мне битвы.  
Я, наверно, не сяду в тюрьму.  
И суму не возьму в поднебесье.  
Станет ясно потом, почему  
Я любил эмигрантские песни. [43; 163]

В прозе Ю.Асланьяна в этом сознании жесткие картины исторической и современной жизни отечества запечатлеваются, порою, с объективированностью протокола, а иногда натуралистическая фиксация событий, чувств, мыслей неожиданно перебивается взрывом эмоций, и автор переходит с прозы на стихи. Прием, в общем-то, не новый, если вспомнить В.Набокова, Э.Лимонова, Сашу Соколова. Однако у Ю.Асланьяна этот синтез оправдан и создает особую атмосферу повествования. Это проза поэта, принимающего огонь реальности на себя, все пропускающее через свое сострадающее сердце. Смещения в изображении, вызывающие впечатление выплесков «сырого» материала (необработанного потока «голой» жизни, зафиксированной, но не осмысленной до определившихся духовных оценок сознанием очередного персонажа, рассказывающего свою историю автору), но зорко дозированные поэтическим чутьем писателя, создают особый эффект воздействия на читателя. Весь арсенал духовных и стилистических средств при этом направлен на достижение главной цели, имеющей смысложизненный характер, – не дать собственной личности раствориться в хаосе энтропии, не уподобиться ей по сути, не распылить свою человечность, добровольно отрекаясь от своего имени. Сберечь собственное лицо вопреки псевдологике выморочного мира удастся, благодаря прочной связи с родом, историей, традициями культуры, той «terra incognita», той землей обетованной, коей стала для Ю.Асланьяна родина, образ которой в его романе представлен как «Территория Бога». Заповедная земля на Северном Урале, Вишера, – художественный универсум, твердыня Духа человека. Пока мы судорожно ищем смысла в суете повседневной рутины, если повезет, находим, но чаще теряем суть личного и общего существования, асланьяновская ойкумена просто есть, как уже особая и объективная данность, как неизбежное средоточие бытия. Она им не придумана, но выстрадана всей поэтической и человеческой его судьбой, открыта им для всех нас, она состоялась и в этом своем качестве может выступать как некий архетип, как абсолютная норма, воплощение универсалий жизни. (К слову сказать, одна филологиня, имеющая в Перми отличную квартиру, престижную работу, прочитав роман Ю.Асланьяна, влюбилась в Вишерский заповедник, бросила городской комфорт и укатила туда учить деревенских ребятишек английскому языку.) В романе отец рассказывает герою, что в ночь, когда тот родился, в подъезде их дома охотники застрелили белого волка, пытавшегося, очевидно, укрыться в человеческом жилище от лютых полярных морозов. Мистика этого события будит поэтическое воображение будущего писателя, переживающего тотемную связь с гордым свободным зверем тайги. Ю.Асланьян не противопоставляет природное бытие культуре и истории.

Он очерчивает территорию их возможной гармонии. В этом смысле даже на самых эпических страницах его прозы мы найдем аналитический импульс. Автор погружен в рефлексии, предан размышлениям о человеке. В мире распада, постмодернистского релятивизма, по отношению к которому писатель, и как художник, и как человек, непримирим, есть то незыблемое, те основы, что удерживают нас от уподобления жалким рутинным обстоятельствам и саморазрушения. Мертвой механике социума и постыдной правде истории, открывающейся сегодня современному восприятию, писатель противопоставляет природно-культурное бытие, Вечность, в конечном итоге, диалог с Богом. Это единственный источник, питающий человека, дающий ему силы к творческому бодрствованию и духовному самостоянию: «Я вдыхаю запах багульника, я стою на коленях и шепчу, проговариваю, высказываю тягучие, горькие, старинные слова моему деревянному идолу: Господи, сохрани эту землю и этих людей, не допусти предательства и братоубийства, убереги от чумы и холеры, не дай, не позволь погибнуть этой княжеской красоте... Умоляю тебя, Всевышний!» [44; 372]

В поэзии Ю.Беликова, чья первая книга «Пульс птицы» вышла в Москве в 1984 году, поиски связи с миром осуществляются иначе. Это поиски связи с самим собой – преодоление отчуждения по отношению к собственному внутреннему миру, иными словами, это путь самостроения собственной человеческой индивидуальности. Его стихи как некие зашифрованные послания неизвестных цивилизаций, чьи коды утеряны и требуют напряженных усилий погружения в толщу исторических и культурных пластов для добычи ключа к раскодированию духовных смыслов, насыщенно метафоричны, ассоциативны, многослойны, фактурны и осязаемы по форме:

Со мною скоро онемееет мать.  
Я тоже скоро онемею с небом.  
А небо онемееет с кем? Сказать?  
Никто не скажет. Стикс впадает в Неман.  
Безгласие. Хоть ором полон двор.  
А звук, который приближался к Блоку,  
На пересылке звездной кто-то спёр,  
И проку нет с печи слезать пророку.  
А те, кто взнуздан тягой слуховой,  
Летят на отзвук трубного регистра –  
Там холодно, там олово с лихвой  
Из олухов вытапливают быстро. [45; 84]

В художественном мире поэта складывается индивидуальная мифология, в системе которой сквозным оказывается мотив житнетворчества. Житнетворчество – это движение, которое порождает духовное странствие. Речь о своеобразной деятельности по производству целостного образа собственного «Я». Читатель погружается в поток непрерывных модификаций персоны странствующего героя – альтер эго автора. Это – Ермак; перевозчик; неприкаянный поэт – бродяга; непризнанный в родном Отечестве пророк; старый сталкер; просто Божий человек. Ю.Беликов разворачивает метафизику странствия напряженно-экзистенциально, органично соединяя духовное и физическое странствование:

К перевозу готова моя вавилонская лодка.  
А на том берегу челобитной реки Чусовой –  
Почерневшие вышки, стоящие косо и кротко,  
И Пять Братьев – пять скал, отбывающих срок за разбой. [46; 177]

Два измерения переплетены и обращают нас к универсальным предельным основаниям человеческого бытия. Странствия такого персонажа происходят между двумя полюсами: бегства и поиска:

У меня ж за спиной плещет плащ вместо крыл,  
На гражданской войне я поручиком был.  
Я поручиком был на гражданской войне,  
Это Шолохов сумку нашарил на мне.  
Ни в щемящих сердцах, ни в гремящем уме –  
Я и нынче живу в переметной суме. [47; 13]

Одновременно это блуждание по горизонтали парадоксальным образом становится погружением по вертикали в метафизическую бездну. Один мир – это пространство стихий и подлых забав, другой, – мир истины, обетования, внутренний мир, отождествляемый с Богом, мир блаженного покоя и свободы Духа:

Не подпирает земля небо, а попирает,  
Не подбирает она ни запятых, ни точек,  
Что между звезд иногда Вселенная просыпает,  
Чтобы хоть чуточку нам округлить очи,  
Чтоб на мгновенье нас привести в остолбененье –  
Это не милость, это, скорей, жалость.  
Но расставляет небо опять ударенья.  
Может, оно не вконец от нас отказалось? [48; 40]

Еще одна траектория истинного пути поэта – это самоочищение, освобождение в себе места для Бога: с помощью погружения в единственность, уникальность, – сыскать место, именуемое полнотой бытия:

Я промельк видел Господа на Каме...  
Окисленно-черненым серебром  
Река рябившая, вдруг поняла с трудом:  
За сплюснутыми разум облаками  
Есть луч ненаводимый, и пока  
Он сам собой не наведется, кроме  
Никто не объяснит наверняка,  
Что Бог – не вес, не высь, не весть, а промельк.  
Взгляни, как чистит перышки река!.. [49; 101]

Путь жизнестроения – это путь в поисках человеком целостного представления о себе. Здесь странствие как самоопределение, поскольку путь лечит человека, одновременно упорядочивая и мир вокруг. В этом процессе оформляется как внешний образ человека, так и выявляется его предназначение, призвание:

Мне дан проклятый дар, как дырка в атмосфере,  
Течь в днище корабля, брешь в крепостной стене,  
И входит мир ко мне сквозь запертые двери,  
И то, что знаю я, не знать бы лучше мне. [50; 173]

Метафора пути динамично соединяет событийную специфику человеческого бытия и герменевтическую природу лирического героя Ю.Беликова. Поскольку он склонен к расшифровке, истолкованию, интерпретации самого себя, родной истории и времени. То есть он не наблюдатель, а путник, участник происходящего, теснейшим образом переживающий и испытывающий все то, с чем встречается. Интеллектуально-эмоциональное движение лирического «Я» поэта – не просто перемещение в пространстве и времени, но прежде всего открытие фактуры своего собственного бытия:

Въезжаю в Россию. Из той же России в Россию въезжаю.  
И рельсы синеют, как жилы, и поезд, как пульс,  
все частит, и частит, и частит.  
И шариком ртутным жаворонок над урожаем  
Под мышкою поля то схлынет, то резко взлетит!  
Въезжаю в Россию. Я скоро ее обнаружу.  
Но страх пробирает: а ежели въезд мой шальной  
Чужие пространства вдруг вывернут мехом наружу,  
И вновь я поеду, да только к России спиной? [51; 38]

Наиболее типичным и устойчивым оказывается образ поэта-пророка, мотив подвижничества. Вся атрибутика этой мифопоэтической темы присутствует в творчестве Ю.Беликова: душевное смятение избранного на великое служение; осознание дара не только как блага, но и как бремени; и страх перед выбором, и трепет перед ответственностью; и право обличительной проповеди от имени Бога:

Господь не читает всех ваших газет!  
А, впрочем, наверно, и книг не читает...  
Есть белый, давно им прочитанный, свет.  
Его перечитывать – сил не хватает. [52; 17]

и горькое прозрение неостребованности пророческого Слова в родном Отечестве, и отчаянная решимость, и сомнения, неверие в животворящую силу Слова, и ясное понимание поэзии как единственно возможной последней формы человеческой солидарности:

И когда я уйду за последний редут,  
Все равно не почтят, все равно не прочтут,  
Даже если прочтут – не прочтут все равно:  
Сквозь пенсне и монокль не читают давно.  
Ибо клубень клубился, а вран воровал  
В час, когда я из глины гробы подымал.  
Подымал я из глины уральской гробы,  
Как магнитную запись своей же судьбы.  
Расступилась мура, чтоб нагнать мишуру,  
Там ты был – без двора, здесь ты – не ко двору. [53;13 ]

Отсюда и притча, и проповедь, и молитва, и заклинание как основные жанры поэтического высказывания в художественной вселенной Ю.Беликова. Именно в жанре притчи осуществляется в его стихах нелюбезный суд над историей и современностью:

Цепная Пермь, ты с той поры цепная,  
Когда от панагии Андроника  
Цепь отстегнув, по улицам шагая,  
Пса Дрокин вёл, и лаяла улика,  
И взор слепила. Вымолви: «Епископ!» –  
Закопан...», – одуванчик прочитает  
Сквозь лупу. Но недаром цепь слепила...  
И Пермь теперь на той цепи гуляет! [54; 12]

Библейская бесстрастная интонация контрастно усиливает катарсический эффект присутствия читателя в эпицентре апокалипсической катастрофы основополагающих ценностей человеческого сообщества, крушения бытия. Отсюда и тема неслыханной фальши современного мира, тема подмены смыслов, фальсификации, «Сглаза бытия», в конечном итоге, развоплощения реальности, когда буквальным становится ощущение исчезающей под ногами почвы:

Мы все эмигранты, какой, не припомню страны.  
И рады бы съехать, да только откуда съезжать?..  
Ушла из-под ног, даже топи ее не видны.  
«Ни пяди!», – кричали. А где эта самая пядь?  
Россия!.. Как россыпь разорванных чёток собрать...  
Иначе не вспомнить молитвы колодезный вкус.  
Прости за семь пядей, за эту проклятую пядь,  
За слабую нить для намоленных бус. [55; 15]

Отсюда и хронический у Ю.Беликова мотив утраты родины, глубокого разочарования в отечественной истории:

Съезжал я в Потьму, уходил во тьму –  
Который путь в отечество короче?  
Но Родину я видел потому,  
Что мне она выкалывала очи! [56; 9]

и тщетных поисков России – наощупь, вслепую при помощи волшебного посоха, помогающего отыскивать древние клады:

Время чертит иные деленья.  
Может, камни, зверье и деревья  
Это вовсе не версты и дни –  
Перекрестные мысли одни?  
Измеряй же пространство, мой посох,  
Изогнувшийся знаком вопроса,  
Не числом промелькнувших огней, –  
Протяженностью мысли моей! [57; 30]

Постструктуралистская метафора следа, отпечатка – еще один центр художественного мира Ю.Беликова, связывающий воедино в его поэтической вселенной горизонталь национально-исторического и вертикаль метафизического измерений бытия. Метафора следа прежде всего подчеркивает в творчестве поэта опосредованный характер человеческого восприятия действительности. Если воспринимающему сознанию доступен только скользящий след образа, обозна-



чающего вещь, чувство, эмоцию, то вся система художественного высказывания предстает как платоновская «тень теней», как система следов, то есть вторичных образов, и, в свою очередь, опосредована другими текстами, а оттого, насколько они «присутствуют» в сознании читателя, в явной или скрытой форме, зависит то, насколько в нем окажутся ощутимы и проявлены следы авторской экзистенции. Вместе с тем, в художественном мире поэта след, отпечаток, оттиск – это бесценные знаки духовного присутствия человека в мире, истории, человеческой памяти, культуре:

Так чего же ты, время, в мой каменный мед  
Добавляешь свои дорогие вкрапления  
И, свое выраженье создав наперед,  
Не находишь потом своего выраженья?  
Но во всем, что безлико, во всем, что мертво,  
Или слова никак золотого не скажет,  
Может быть, потому-то и нет ничего,  
Что там именно есть несказанная тяжесть. [58; 54]

Поэту необходимо не только собственный лик сберечь от «сглаза бытия», но еще и мир освободить от личины, навязанной ему. Внутренний вектор этого сложносоставного движения – тоска по истинности отношений, постановка вечных вопросов, пафос покаяния, стремление снять проклятие с жизни, поэзии, отечественной истории и культуры. В этом смысл поэтической метафоры Ю. Беликова:

Вот здесь остановимся. Здесь и сокроемся. Здесь и  
Засветимся. Вроде бы – как на ладони.  
Да, вот не возьмете своей атмосферой.  
А если Возьмете (возьмите!)  
То – в перстне, серьге иль в кулоне [59; 70].

И тогда откроется мир – не скопище «мизгирей и мегер», а обиталище Бога, людей и ангелов, как в прозе Н.Горланова: «Поверх мусорки, по воздуху, синему, предвечернему, ко мне летят мои ненаписанные ангелы» [60; 12]. Спасение – в творчестве. Главное – не останавливаться. Как сказано у художника Ж.Миро: «Нарисовать дьявола – значит проявить власть над ним» [61; 202].

Рассматриваемые нами пермские писатели, каждый по-своему, преодолевают хаос, нравственно оценивая происходящее, сохраняя свое имя, сберегая свой лик, деконструируя личину реальности и структурируя вечные смыслы, собирая, а не внося раздор, дисгармонию, гармонизируя, а не способствуя эн-

тропии. Жизнь не только драма, но и радость, но и смысл. Тревога потери смысла и того Я, которое жило в этом мире смыслов, стало доминантой, объединившей художников. Созданная человеком реальность поработила его, находясь внутри ее, мы теряем себя. Но становясь жертвой хаоса, человек, «букаха», насекомое, все еще сознает, что именно он утратил и продолжает утрачивать. Герой повести В.Сарапулова понимает: «человек – самотворящая часть мира!.. и, кажется, я понял, что ушло из него, чем заменилось или вытеснилось: «Идет великая война между землей и небом, и мы между ними попали!» [62; 130]. Человек еще «достаточно человек для того, чтобы переживать дегуманизацию как отчаяние. Он не знает, где выход, но старается спасти в себе человека. Его реакция – это мужество отчаяния, мужество принять на себя свое отчаяние и сопротивляться радикальной угрозе небытия, проявляя мужество быть собой» [63; 99].

Этический онтологизм в творчестве пермских писателей рубежа XX-XXI вв., не пожелавших стать «собеседниками хаоса», связывает их творчество с традициями отечественной классической культуры, формирует стратегию плодотворной творческой перспективы.

#### **Примечания:**

1. См., например, работы В.Абашева, М.Абашевой, Н.Васильевой, Е.Князевой, А.Сидякиной, С.Шейко-Маленьких и др.
2. Бердяев Н. Судьба человека в современном мире //Новый мир.-1990.-№1.-С.222.
3. Бродский И. Нобелевская речь //Литературная учеба.-1991.-№11.-С.100
4. Лермонтов М. Стихотворения.-М.-2000.-С.78.
5. Ахматова А. Избранные стихотворения.-М.-2005.-С.90.
6. Кальпиди В. Аутсайдеры -2.-Пермь.-1990.-С.225.
7. Бердяев Н. там же.-С.221.
8. Беликов Ю. Поэт в России меньше, чем сержант//За человека.-№4.-2007.-С.8.
9. Асланьян Ю. В центре круга./ Филологический факультет: события и люди.Страницы истории филологического факультета Пермского университета.-Пермь.-ПГНИУ.-2011.-С.166.
10. Горланова Н. История одной депрессии /Лабиринт:Литературный альманах.-Пермь.-2000.- С.12.
11. Кузьмин А. Стихи / Лабиринт.-там же.- С.51.

12. Беликов Ю. Не такой: свод избранных стихотворений.-М.-2007.-С.100.
13. Ермолин Е. Собеседники хаоса // Новый мир.- 1996 -№6.-С.212.
14. Асланьян Ю. По периметру особого режима /Лабиринт.- там же.-С.33.
15. Беликов Ю. Стихи / Ю.Беликов // Лабиринт.-там же.-С.68.
16. Асланьян Ю. По периметру особого режима/Лабиринт.-там же.-С.35.
17. Шаламов М. Время икс/Лабиринт.-там же.-С.70.
18. Асланьян Ю. По периметру особого режима/Лабиринт.-там же.-С.35.
19. Сарапулов В. Играл Чебыка на трубе /Лабиринт.-там же.-С.116.
20. Беликов, Ю. Стихи /Лабиринт.-там же.-С.69.
21. См.: Н.Лосский История русской философии.-М.-1994.-С34.
22. Гашев Б.Невидимка: Стихи.-М.-2003.-С.100.
23. Гашев Б.Невидимка:стихи.-там же.-С.104.
24. Гашев Б.Невидимка:стихи.-там же.-С.68.
25. Гашев Б.Невидимка:стихи.-там же.-С.106.
26. Гашев Б.Невидимка:стихи.-там же.-С.130.
27. Гашев Б. Невидимка:стихи.-там же.-С.12.
28. Гашев Б. Невидимка: стихи.-там же.-С.8.
29. Гашев Б. Невидимка: стихи.-там же.-С.134.
30. Гашев Б. Невидимка: стихи.-там же.-С.36.
31. Гашев Б. Невидимка: стихи.-там же.-С.20.
32. Гашев Б. Невидимка:стихи.-там же.-С.135.
33. Гашев Б. Невидимка: стихи.-там же.-С.10.
34. Асланьян Ю. Печорский тракт: стихотворения.- Пермь.-2010.-С.64.
35. Асланьян Ю. Территория Бога: роман – расследование.-Пермь.-2006.-  
С.6.
36. Асланьян Ю. Печорский тракт: стихотворения.-там же.-С.52.
37. Асланьян Ю. Печорский тракт: стихотворения.-там же.-С.41.
38. Асланьян Ю.Печорский тракт: стихотворения.-там же.-С.200.
39. Асланьян Ю. Печорский тракт: стихотворения.-там же.-С.62.
40. Асланьян Ю.Печорский тракт: стихотворения.-там же.- С.168.
41. Асланьян Ю. Печорский тракт: стихотворения.-там же.-С.162.
42. Асланьян Ю. Печорский тракт: стихотворения.- там же.- С.168.
43. Асланьян Ю. Печорский тракт: стихотворения.-там же.-С.163.
44. Асланьян Ю.Территория Бога: роман – расследование.- там же.- С.372.
45. Беликов Ю. Не такой: свод избранных стихотворений.- М.-2007.- С.84.
46. Беликов Ю.Не такой: свод избранных стихотворений.-там же.-С.177.

47. Беликов Ю. Не такой: свод избранных стихотворений.-там же.- С.13.
48. Беликов Ю. Не такой: свод избранных стихотворений. Там же.-С.40.
49. Беликов Ю. Не такой: свод избранных стихотворений.- там же.- С.101.
50. Беликов Ю. Не такой: свод избранных стихотворений.- там же.- С.173.
51. Беликов Ю. Не такой: свод избранных стихотворений.- там же.- С.38.
52. Беликов Ю. Не такой: свод избранных стихотворений.- там же.-С.17.
53. Беликов Ю. Не такой: свод избранных стихотворений.-там же.-С.13.
54. Беликов Ю. Не такой: свод избранных стихотворений.-там же.-С.12.
55. Беликов Ю. Не такой: свод избранных стихотворений.-там же.-С.15.
56. Беликов Ю. Не такой: свод избранных стихотворений.-там же.-С.9.
57. Беликов Ю. Не такой: свод избранных стихотворений.- там же.-С.30.
58. Беликов Ю. Не такой: свод избранных стихотворений.-там же.- С.54.
59. Беликов Ю. Не такой: свод избранных стихотворений.-там же.-С.70.
60. Горланова Н. История одной депрессии / //Лабиринт. Литературный альманах.- там же.- С.12.
61. Сарапулов, В. Играл Чебыка на трубе // Лабиринт. Литературный альманах.– там же.– С.69-79.
62. Современное западное искусство XX века / Под ред. А.Семеновй.- М.,1992.– С.35.
63. Тиллих, П. Избранное. Теология культуры. -М. – 1996. – С.39.

## ГЛАВА 2. СОВРЕМЕННЫЙ РОССИЙСКИЙ ТЕАТР КАК ОТРАЖЕНИЕ СИНТЕТИЧЕСКИХ ПРОЦЕССОВ В КУЛЬТУРЕ

### *2.1. Сценическая рефлексия литературной классики как опыт художественного синтеза*

В рамках заявленной темы особенно заметным оказывается обострившийся в 2010-е годы интерес российского театра к новому прочтению страниц литературной классики, посвященных состоянию семьи. Актуальность исследования обусловлена вниманием современной гуманитаристики к проблемам семьи, которая становится предметом собственно культурологического и междисциплинарного анализа и осознается как тема, созвучная современности. В контексте этого интереса М.Е.Салтыков-Щедрин предстает автором одного из самых глубоких психологических романов о гибели семьи. Актуальность исследования определяется и интересом к тем изменениям, которые происходят сегодня с самим театром, с его репертуарной политикой и творческими стратегиями.

Учитывая интегративный характер культурологического подхода, мы включаем в исследование категориальный аппарат смежных областей гуманитарного знания: философии, эстетики, семиотики. Наиболее репрезентативными методологическими основаниями в контексте нашего микроисследования становятся концепции анализа логико-символической и смысловой структуры текста культуры (Р.Барт, Ю.Лотман), особую роль в осмыслении текста театра и его семантической глубины играет герменевтическая традиция (Г.-Г.Гадамер, М.Хайдеггер); взгляды М.Кагана, рассматривающего искусство «как форму самосознания культуры» [7, 159], форму выражения существенных сдвигов в антропологической проблематике своего времени.

Не впервые Пермский театр «У Моста», позиционирующий себя в качестве мистического, обращается к реалистическому материалу, да еще и к русской классической прозе. В чем тут дело? Как мистика уживается с реализмом на сцене современного российского театра? Нам представляется совершенно очевидным тот факт, что определение Театра «У Моста» как мистического не является исчерпывающим и полным, не объясняет его тяги к авторам, совершенно особого склада. Мы имеем в виду то, что характеристика мистичности – это только одна из характеристик более содержательного и объемного понятия, предложенного и разработанного в свое время М.Бахтиным, применительно к особенностям авторского мышления и поэтики Ф.Достоевского. Речь идет о

мениппее, которая, как отмечает исследователь, «не скована требованиями правдоподобия, соединяет вымысел и реальность для испытания философской идеи, правды, органично соединяет символику, фантазию и натурализм, действие переносится с земли в преисподнюю и обратно, мертвецы взаимодействуют с живыми в едином пространстве-времени» [3, 192]. Черты, характеризующие мениппею и карнавал, объединяют авторов, к которым тяготеет Театр «У Моста». Это и Н.Гоголь, и Ф.Достоевский, Ф.Сологуб, и В.Шекспир, и М.Горький, и М.Булгаков, и Н.Эрдман, и Ф.Кафка, и М.Салтыков-Щедрин, и Ю.Мамлеев, Н.Садур, и М.Мак-Донах. Авторский театр Сергея Федотова обращается к изображению экстраординарных морально-психологических проявлений человека, когда он перестает быть тождественным самому себе, воспроизводит на сцене атмосферу скандала, эксцентрики, неуместного поведения, событийного и эмоционального хаоса, амбивалентности профанного и сакрального измерений бытия.

В 2017 году театры страны, как столичные, так и провинциальные, неоднократно обращались к замечательному роману Салтыкова-Щедрина, что во многом обусловлено было потребностью отметить юбилей великого реалиста и сатирика.

Так, например, режиссер К.Серебрянников в спектакле, поставленном в МХТ им. А.П.Чехова, размышляет о повседневности и обыденности семейного насилия, его тотальности, проецируя картины распада головлевского рода на удушливую и безысходную, в своей абсурдности, историю перманентной энтропии советско-постсоветского мира. Вместе с тем, режиссер В.Фурман в московском Театре имени Андрея Миронова актуализирует в своей постановке вечную тему «отцов и детей», выстраивая композиционно, сценически контрастно, сюжетно, противостояние двух несовместимых картин мировоззрения, полярных психологических типов в системе спектакля. Пермский театр юного зрителя (режиссер М.Скоморохов) и Рязанский государственный областной театр для детей и молодежи (режиссер М.Есенина) увидели главную задачу театральной интерпретации классического романа в актуализации «проклятого» русского вопроса «кто виноват?», сосредоточив все выразительные средства театрального действия на раскрытии драмы разрушения семейных устоев через саморазоблачение героев в их сценической речи. В центре художественного мира в том и другом спектакле оказывается образ маменьки, Арины Петровны. А Тюменский большой драматический театр (режиссер Р.Габриа) пристально исследует хронику семейства Головлевых, в котором рушатся традиционные

устой и ценности, а проблемы выходят за границы одной семьи и становятся общечеловеческими.

Общая тенденция этих постановок в целом направлена на обновление театральной поэтики, радикальное «осовременивание» классики в духе постмодернизма.

Режиссер Сергей Павлович Федотов сознательно и принципиально в своих устных высказываниях отмежевывается от подобных экспериментов и настаивает, в своем прочтении известного романа, на верности традициям русского психологического театра. Однако, думаем мы, режиссер лукавит и стремится мистифицировать зрителя, предоставляя ему самому разбираться в смысле того духовного послания театра своему адресату, которое заключено в сценическом художественном высказывании. Ведь, к слову сказать, и сами-то термины, и теории, достаточно условны и относительны: реализм, постмодернизм, символизм, натурализм.

В рамках пространства современной культуры искусство, в частности, театр, занят выработкой стилистических форм, адекватных современному состоянию культурного сознания. Театр, как известно, искусство синтетическое по своей природе, во все времена на своей основе объединяющее взаимодействие изображения, музыки, танца, света, слова и актерского исполнения. Но в XX веке такое содружество искусств, составляющих систему театра, обрело новое качество органического единства. Эстетика справедливо связывает этот феномен с появлением и развитием особой роли режиссера, призванного не только направить усилия всех создателей спектакля на постановку пьесы, но, опираясь на нее, сформулировать самостоятельное художественное высказывание. Тенденция эта углубляется. Театр все настойчивее расширяет свой арсенал, прибегая при создании представления к языку телевидения, кино, хореографии, архитектуры, стремясь не просто «позаимствовать» их художественные средства, но и ассимилировать их, подчинить задаче наиболее полного раскрытия режиссерского замысла.

Синтез искусств в современном театре выдвигает на первый план режиссерское видение спектакля, подчиняя все участвующие в нем искусства, его творческой концепции. Ведущая роль в процессах синтеза искусств на театральной сцене принадлежит прозе. Ведь необходимость создания на сцене художественного аналога романа, потребовала от театра поиска более ёмких выразительных средств в других областях искусства. Для того, чтобы полноценно воссоздать объемные структуры прозы, богатство и многообразие ее идей и об-

разов на сцене, театру потребовалось более активное взаимодействие других искусств. Проза стимулировала и активизировала процессы синтеза на сцене.

Контакты с прозой, стимулируя семиозис искусств, в значительной степени изменили и поэтику театра. Изменяются актерская пластика, способы переживания, общения актеров со зрителем, функции музыки, интерьера, семиотика сценического хронотопа. Доктрина традиционного реализма больше не является адекватным инструментом описания современного мира театром – в пространстве постмодерна, или уже пост-современности, рождаются многослойные тексты, сочетающие различные языки и интегрирующие различные уровни восприятия. Это происходит не только за счет синтетической природы театра, впитавшего опыт литературы и других видов искусства, но и благодаря полилогу с другими формами духовной культуры, религии, философии, истории, психологии, культурологии, эстетики. Театральный спектакль становится «открытой художественной структурой», о которой говорит Р.Барт [2, 280].

Пермская театральная культура всегда развивалась в контексте общих социокультурных процессов. В театре «У Моста» целостность образного видения складывается из соединения, казалось бы, несовместимых начал: экспрессионистических исканий, элементов театра жестокости А.Арто и индивидуализма Е.Гротовского. Это не эклектика, а явственное тяготение к синтетическому художественному мышлению. Знаменательна тяга этого театра к классическому репертуару, но не к классике как таковой, а к классике, преобразованной в контексте сегодняшних культурных смыслов. Театр «У Моста» осознанно подчеркивает экспериментальность работы, предлагая свою версию постановки классического произведения, тем самым, не претендуя на полноту трактовки литературного текста. Обновление интерпретации сочетается с такими чертами синтетической поэтики этого театра, как экспрессия актерской речи, эксцентричность жестово-мимической пластики, демонстративная спрессованность сценического пространства, его симультанность, подчеркнутая визуальная выразительность раскинувшихся, горизонтально и в глубину сцены, сфер, не совмещающихся человеческих миров.

На самом деле, все не так просто с самим писателем-классиком. Является ли он реалистом в классическом понимании? Конечно, нет. Если это и реализм, то гротескный, или фантастический. Салтыков-Щедрин продолжил в русской литературе XIX века гоголевскую традицию, открыв в обыденной жизни, в повседневности, глубинный, скрытый абсурд, соединив социальное и метафизическое, исследовал монструозные проявления бытия, уродства человеческой психологии. Это про него писал Ю.Айхенвальд как про художника, изобража-



ющего «не юридическое, а психологическое крепостничество» [1, 265], а В.Розанов вообще обвинял писателя в ненависти к России, называл его вампиром, который «присосался к телу русского народа и досыта напился его кровушки» [10, 324], подобно своему герою, Иудушке Головлеву.

Примечательно, что роман написан в 1880 году и вполне вписывается в сложный, драматический контекст культурной эпохи своего времени. Лев Толстой уже написал свою «Анну Каренину», а Достоевский работает над «Братьями Карамазовыми», уже напечатаны и вышли к читателю, и «Преступление и наказание», и «Идиот», и «Бесы», и «Подросток». Через год, в 1881-м, Достоевский уже умрет, народовольцы метнут свою бомбу в русского царя, а Ф.Ницше опубликует свою философскую книгу «Веселая наука», где и подведет знаменательную черту развитию европейского гуманизма и вынесет вердикт многовековой европейской культуре, частью которой являлась и русская: «Бог умер» [8, 370]. Мысль Ницше, в свою очередь, подхвачена была Н.Бердяевым, размышляющим о кризисе гуманизма как основной характеристике культуры второй половины XIX и рубежа XIX-XX вв. Разрывая связь с Богом, человек, созданный по образу и подобию Божьему, утрачивает свою целостность, теряет себя, свою индивидуальность. Образ Божий вырождается в образину, лик превращается в личину.

Эти контексты, как нам представляется, позволяют С.Федотову выстроить объемно сложный, неоднозначный, многомерный мир спектакля (В том же 2017 году постановка спектакля была осуществлена С.Федотовым и в Новосибирском государственном драматическом театре «Старый дом»). Театр уходит от наскучивших школьных интерпретаций, в своей версии прочтения романа, полемичен по отношению ко всякого рода упрощенным, социологизированным схемам, выцепляющим из щедринского текста только социально-критические смыслы и характеристики персонажей и общества. Конечно, история гибели одного русского семейства – это аллегория нравственного состояния русского мира, и мира вообще.

Но воссоздавая на сцене конкретную социокультурную ситуацию, реалистически исследуя причинно-следственные связи между обстоятельствами и героями, акцентируя моменты развития характеров персонажей, максимально эффективно оживляя текст Щедрина, наполняя его актерской эмоцией, театр все же не стремится буквально восстановить на сцене авторский замысел, а реструктурирует первоисточник, в соответствии со своими задачами и логикой собственного понимания, предлагает зрителю свою модель мироздания, спроецированную на наше время.

Федотов делает спектакль, который предполагает сопереживание героям, хотя и в романе, и на сцене, все персонажи – люди весьма сомнительные. Зритель становится свидетелем взаимной нелюбви родителей и детей, злобы, расчеловечивания. Опыт театра «У Моста» вписывается в ведущую тенденцию современного театрального искусства. Вовлеченность зрителей в действие, как это осуществляется традиционно в обрядово-мифологическом комплексе, способствует постижению базовых ценностей бытия, изнутри, через личностный опыт.

Театр пристально анализирует человеческую природу, и, как утверждал в свое время Н.Бердяев, характеризуя аналитическое течение в современном авангардном искусстве, «срывает с персонажей покров за покровом, чтобы обнаружить внутреннее строение природного существа, идя всё дальше и дальше вглубь мотивов взаимной ненависти героев друг к другу, открывая образы настоящих чудовищ» [4, 392].

Метафизика зла здесь парадоксальным образом смешивается с индивидуализмом, элементарным эгоизмом, жадностью, завистью, патологической сладострастной тягой истязательства своих ближних. Такое гротескное соединение демонического с «человеческим, слишком человеческим» (Ф.Ницше») отсылает зрительскую ассоциативную память к офортам на причудливые сюжеты испанского художника Ф.Гойи: «Вот они и ощипаны. Раз их уже ощипали, пусть убираются. Другие придут на их место» [5, 19]. В аллегорическом видении Гойи одни ощипывают других, и эти, уже ощипанные, не то уродливые птенцы-полу-люди, не то полу-демоны, не то полу-ангелы. Такими же уродцами-недолюдками сыграны в Театре «У Моста» герои Салтыкова-Щедрина.

Но сочувствие, тем не менее, прорастает. Исток этого сочувствия – в нашем жизненном опыте, в общей, для всех людей, человеческой природе. Да и основная тема романа Щедрина, а также, и спектакля, это – метаморфозы человеческой природы. Что такое человек. На что он способен. Можно ли его любить. Такого, каков он есть. Тема любви к человеку, к ближнему. Христианской любви. Христианского гуманизма. Тема братства.

По сути, это все проблематика, сближающая Щедрина с Достоевским. Ведь это его герой, Ставрогин, говорит о «страдании, когда нельзя уже более полюбить» [6, 204]. Чуть позже, размышляя об этом времени в связи с трагедией Анны Карениной, Б.Пастернак выскажет предположение о том, что в истории человечества случаются такие времена. Он называет их «эпохами безлюбья» [9, 493]. Никто никого не любит, кроме себя.

Режиссерская работа Сергея Федотова подобна труду художника-экспрессиониста, работающего крупными, мощными, контрастными мазками. В спектакле светозвуковое, мизансценическое решение хронотопа, актерская палитра представляют собой виртуозную игру смыслами, метаморфозами высокого и низкого, смешного и трагического. Сквозь толщу смысловых напластований зритель вместе с театром пробивается к неким изначальным архетипам, к глубинному ядру человеческого существования. Напряженный темпоритм спектакля подкрепляется цельным актерским ансамблем, демонстрирующим глубокие актерские работы исполнителей ролей Арины Петровны, трех братьев, племянниц, сыновей Порфирия. Продуманная и тщательная работа актеров, М.Шиловой и А.Воробьева, возводит спектакль до уровня мрачной трагикомедии, проецирует сценическое действие на современность.

Общая цветовая гамма сценического оформления спектакля сочетает оттенки серо-коричневого, чёрного, бежевого. Эта же цветовая гамма преобладает и в костюмах персонажей. Такое цветовое решение дистанцирует зрителя от происходящего на сцене. Перед зрителями – людьми XXI века – в колорите старинных фотографий возникают картины жизни, бесконечно отдаленной в историческом времени. Наши реалии слишком изменились, однако, сквозь столетие к зрителю пробиваются сегодняшние терзания и отчаяние героев, их острая, хватающая за душу, тоска по подлинной осмысленной жизни.

Режиссер использует статичную декорацию. Неподвижность интерьера Головлева жилища сценически символизирует мертвенность всего хода их жизни. Вместе с тем, в процессе развития темы оборотничества Иудушки Головлева, его нравственного лицедейства, обнаруживаются и неожиданные превращения пространства сцены, когда герой, подобно бесу преисподней, поднимается на сцену прямо из подполья, почувяв приближение смерти брата Павла, с бредовой фразой показного благочестия на устах: «Кутью не забыть...», и воздевает страдальческие очи к иконе, расположенной в верхнем правом углу сцены. Метафора склепа, гробницы, где заживо погребены участники семейной драмы, визуализируется буквально в моменты появления призраков, свободно пересекающих невидимую границу между миром живых и мертвых, укладывающих скончавшегося от безысходности, брата Степана, на обеденный стол, или являющихся пугающими Порфирия сигналами раздвоения его сознания, вспышками душевных наитий, не свойственных его природному эгоизму.

Тема выморочного существования Головлева семейства выразительно воплощается и в противопоставлении тяжелой косной материальности вещного мира, его плотскости, загроможденности сцены предметами, мебелью, утварью,

бесконечными разговорами героев о пище, ее наличии, изобилии или же нехватке (хлебца, пирожка, картофельцу, капустки, белорыбицы, соленых огурцов, грибов, вареньица) и жизни духовной, – хотя Порфирий без конца предается молитве и демонстративно крестится напоказ, даже тогда воздевая смиренные очи ввысь, к пустому месту, дыре в пространстве, то ли стены, то ли самого бытия (как тут не вспомнить «Черный квадрат» Малевича), образовавшейся в роковой момент, в результате громкого падения иконы («Бог умер»...), когда мать прокликает своего сына.

Общий колорит сценического оформления мрачен. Это человеческое жилище, остывшее гнездо, вскормившее братьев, но оно лишено тепла и света. Не обласканные в детстве, птенцы этого гнезда, не жизнеспособны. Вот и сиротки-племянницы, чаявшие вырваться на свободу, посвятить себя театру, быстро теряют силы и гибнут, как погибли несчастные, неприкаянные сыновья Порфирия.

Музыкальное звучание спектакля также подчинено режиссерскому замыслу. Тоскливо, монотонно лают по ночам собаки, скудно и приглушенно щебечут птицы. И это – все звуки. Собственно, только колыбельная песня, звучащая в самом начале, предваряя историю гибели семьи, и вновь услышанная в финале, запоздало очнувшимся от нравственной смерти Порфирием, вопрошающим удивленно, испуганно, растерянно и обреченно: «Где все?» (что это? момент прозрения героя?) – звучит эта жалостливая колыбельная песня, возможно, ее певала ему в младенчестве его нянька, знак ли это пробуждения человека? Или только слабое полубессознательное тоскливое воспоминание, тщетная ностальгия по утраченному детству, навсегда безвозвратному блаженству? Такой финал без финала приковывает зрителей, ударяет в самое сердце обрывом переживания на вопле отчаяния героя в момент позднего, радикального, акта его самосознания.

«Мы знаем, что в мире есть любовь. Но существует ли жалость?» [10, 363] – писал почти сто лет назад В.Розанов. В традиции русской народной культуры жалость тождественна любви. Жалость это и есть подлинная христианская любовь. Насколько это актуально сегодня, судить современному зрителю, свидетелю и соучастнику тотальной войны всех против всех, насилия, терроризма, бездуховности нашего века.

Пермский Театр «У Моста» исследует кризис семьи как модель социокультурных деформаций, сосредоточивая свою художественную стратегию на образном изображении распада родственных связей и отчуждения в семье.

Вместе с тем, режиссерская стратегия С.Федотова демонстрирует характерную сегодня для современного российского театра тенденцию к смещению

акцента театрального высказывания от интерпретации литературной классики к созданию собственных сценических текстов настолько насыщенных расширенной культурфилософской и художественно-символической информацией, что театроведение и эстетика говорят о феномене спектакля повторного просмотра, требующего от зрителя неоднократного духовного и интеллектуального усилия для восприятия и раскодирования всей полноты сценического образа, выходящего за пределы эстетической трактовки конкретного литературного произведения.

Результаты нашего исследования позволяют раздвинуть границы понимания театрального искусства как феномена культуры, а также уточнить интерпретационную стратегию анализа театральной поэтики с точки зрения культурологии. Режиссура современного российского театра стремится к синтезу разных языков культуры, что и демонстрирует творческий опыт театра «У Моста».

#### **Примечания:**

1. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей. Москва: Республика, 1994. 591 с.
2. Барт Р. S/Z. Москва: РИК «Культура» Издательство «Ad Marginem», 1994. 303 с.
3. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: Советская Россия, 1974. 280 с.
4. Бердяев Н. Смысл творчества/ Н.Бердяев// Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Москва: Искусство, 1994.- Т.1.-542с.
5. Гойя Ф. «Капричос». Альбом по искусству. Москва: Цент Рой, 1992. 168 с.
6. Достоевский Ф. Бесы/ Ф.Достоевский// Достоевский Ф. Полн. собр. соч.: В 30 т. Ленинград: Наука, 1980. Т.10.- 400 с.
7. Каган М. Философия культуры. Санкт-Петербург: Наука, 1996. 375 с.
8. Ницше Ф. Веселая наука/ Ф.Ницше//Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. Москва: Мысль, 1996. Т.1.- 860 с.
9. Пастернак Б. Неоконченная проза/ Б.Пастернак// Пастернак Б. Собрание сочинений: В 5 т. Москва: Художественная литература, 1991.- Т.4.-910 с.
10. Розанов В. Возврат к Пушкину (к 75-летию его кончины)/ В.Розанов// Розанов В. Сумерки просвещения. Москва: Педагогика, 1990. 624 с.

## *2.2. Художественно-эстетический полилингвизм современного театрального представления («Господа Головлевы» М.Е.Салтыкова-Щедрина в пермском ТЮЗе и «Чайка» А.П.Чехова в пермском театре «У Моста»)*

Возможность формирования целостной культуры личности в условиях полилингвизма театрального представления обусловлена природой художественного восприятия, трактуемой в российской эстетике, при рассмотрении искусства как системы деятельности (М.С.Каган, А.Ф.Еремеев), в качестве диалогического общения. В таком понимании художественной рецепции акцент делается на субъектно-субъектной коммуникации, определяющей рождение образа как процесса пересечения интенций художника и реципиента через взаимообогащение субъективным опытом проживания и переживания мира. Специфика художественной рецепции как диалога и «расширения» зрительской субъективности в условиях полилингвизма театрального представления связана с синестезийной природой театрального искусства. Синтез разных видов искусств (драматургия, музыка, живопись, хореография) выражается в полилингвизме театральной эстетики и выдвигает на первый план режиссерское видение спектакля, подчиняя все участвующие в нем искусства, его творческой концепции. Одновременно, на рубеже XX-XXI вв., в ситуации постмодернизма, ярко проявляется тенденция к новой интерпретации русской и зарубежной классики в форме театральных римейков. Как правило, римейк представляет собой такую структуру, в которой используется и претерпевает новую идейно-художественную интерпретацию основной мотив первоисточника. Кроме того, авторы при переработке первоисточника своей целью могут ставить не только осовременивание первоисточника с сохранением мотива, героев, сюжетной линии классического произведения, но и творить новое, лишь цитируя его. Режиссерская интерпретация литературного текста всегда связана в театре с открытием новых связей, устанавливаемых дискурсом между человеком и миром. Интерпретация допускает разнообразные смысловые и стилистические конкретизации и сокращения исходного текста, уход от диктата первоисточника, и утверждает интерпретацию как составляющую саму суть театрального представления. Режиссер коррелирует напряжение между актером и его текстом, между текстом произносимым и его модальностями, выявляемыми несловесными средствами – визуальными, акустическими, пластическими, световыми – сценическими средствами выразительности, выстраивая целостное театральное представление.

Примером такой театральной интерпретации-римейка русской классики может послужить спектакль Пермского Театра Юного Зрителя по пьесе Я.Пулинович «Господа Головлевы», написанной по мотивам романа М.Е.Салтыкова-Щедрина (постановка М.Ю.Скоморохова, сценография художника – И.Ярутис, художник по свету – Е.Ганзбург, автор вокальных произведений и хормейстер – О.Тихомирова, пластическое решение спектакля – Л.Хасаншина, премьера состоялась в 2014 г.). Спектакль разыгрывается на планшете сцены, куда зритель пробирается, поднимаясь по узкой крутой лестнице, многоярусно закрученной в полумраке, и попадает в безрадостно-неуютное, мрачное пространство головлевского дома. Прямо тут, в деревянном помещицьем доме, приготовлены места для зрителей. Отсутствующая граница между залом и сценой упраздняет историческую дистанцию, уравнивает зрителей с действующими лицами щедринской семейной драмы, вовлекает в житейские, повседневные, и вечные, неразрешимые, перипетии человеческих отношений. Сценографическая установка – одна на весь спектакль – и это, как вскоре догадывается зритель, вовсе не дом, не жилище любящих друг друга членов одной семьи, а, скорее, загон для скота, или склад, куда хозяйка, одержимая жаждой накопительства, собирает добываемые ей в результате выгодных сделок и ловких покупок припасы. Справа и слева от зрителей – крест-накрест, заколоченные досками, окна, наглухо отгораживающие участников внутрисемейной истории от всего, что происходит в остальном мире. Центральный лейтмотив спектакля связан с темой семьи как традиционной ценностью, безвозвратно утрачивающей свою архетипическую сущность. И главной героиней разворачивающейся перед зрителем истории оказывается мать семейства, Арина Петровна. Сценическая история жизни Арины Петровны начинается с ритуала свадьбы, мгновенно являющего зрителю фатальное несовпадение ментальных устремлений невесты, сосредоточенной на сугубо материальных и практических сторонах жизни, и восторженного жениха, равнодушного к прозаическим подробностям экономики и хозяйства, влюбленного поэта, декламирующего стихи собственного сочинения, витающего в эмпиреях. Дихотомия «иметь» и «быть», отпадение родителей (в спектакле, как и в романе Салтыкова-Щедрина, речь, прежде всего, об Арине Петровне) от Бога, забвение Бога, вырождение подлинной, живой веры в формализацию и догматизацию религиозных обрядов и обычаев (красноречивы эпизоды, когда Арина Петровна демонстративно для мужа и детей размашисто крестится, повернувшись к заколоченному досками пустому пространству стены, на которой нет иконы), изображение разлада от-

ношений и ценностных установок мужа и жены, загубленных отсутствием материнского тепла детей, пренебрежение материнской ответственностью перед детьми, неспособностью и ленивым нежеланием привить детям базовые истины бытия, преступная вина матери перед детьми, – сценически визуально вырастет в выразительную систему оппозиций символических знаков – с одной стороны, – мешки, бочки, хозяйственные счеты, фартук, веник, трибуна для выступлений барыни – деловой «бизнес-леди», а с другой стороны, книжечка стихотворений Баркова, листок с шутливым любовным стишком молодого мужа, библейский текст с историей Авеля и Каина, букетик полевых цветов, детская деревянная лошадка на веревочке, маски святочных колядок, ребячьи неумелые и смешные рисунки. Сценографическая метафора дома как загона для скота, где неизменными перегородками разделены отец, мать и детки, боязливо и напрасно тянущие свои ручки в сторону равнодушной матери, занятой вечными подсчетами и вычислениями хозяйственных выгод, в другом, отгороженном забором, сегменте двора, или склада припасов (мешки и бочки) оказывается сквозной в спектакле (свадебное ложе Арины Петровны и ее молодого супруга в начале спектакля – это те же мешки, прикрытые простыней, а в финале спектакля – сцена предсмертной агонии героини и ее запоздалого отчаяния и прозрения («А где все? Никого нет!...»)) разворачивается на тех же мешках, – выражает мысль о тотальной бездомности обитателей головлевского поместья, подмене духовных ценностей любви, нежности, заботы, взаимного доверия матери и детей, отчуждением, обособленностью, холодным расчетом, отсутствием солидарности, защищенности, злобой, эгоизмом, ненавистью, преобразуется от неюта помещичьего гнезда до почти вселенской бесприютности героев. Тема детей в спектакле тоже выстраивается через систему оппозиций. Жестово-мимическая пластика актерской игры, выражающая естественную привязанность братьев и сестры друг к другу, устраивающих, подобно собачатам, кучу малу, в раннем возрасте, искренне, но напрасно, стремящихся приласкаться к суровой маменьке, затем сменяется отчуждением озлобленных зверёнышей, деток, обиженных и брошенных, и, наконец, равнодушием, лицемерием, демагогией повзрослевших, недолюбленных отпрысков головлевского рода, утративших образ и подобие Божье. Те дети, которые, в трактовке православия, сами есть воплощенный на земле образ Христа, те дети, о которых и сам Христос говорил, что им принадлежит царствие небесное, но чья природа искажается противоестественной атмосферой семьи, исключаяющей любовь и братство, и заново воспроизводящей в повседневности библейский сюжет об Авеле и Ка-



ине. Сценически тема семейного единения и гармонии, которых всю жизнь так не хватало мужу главной героини и ее малолетним детям, предстает как мечта, некий утраченный образ рая, в самом финале спектакля, когда опомнившаяся Арина Петровна, перед уходом в иной мир, приподнявшись со своих мешков, внезапно видит в проеме растворившихся досок, в золотом световом луче прожектора себя, молодой девушкой, в окружении любящего мужа и обнимающих ее деток. Образ матери, традиционный для русской национальной культуры (мать-сыра земля, матушка Русь, Богородица, Родина-мать), в контексте спектакля обнаруживает архетипическую амбивалентность: это и женщина, дающая жизнь, и злая мачеха, фурия, волчица, ведьма, жизнь отнимающая, губящая.

Музыкальное оформление спектакля также подчинено режиссерскому замыслу и стремлению вовлечь зрителя в атмосферу представления. Звучание свадебных песен и хоров в начальной сцене оттеняет рассогласованность эмоциональных состояний невесты и жениха: ее человеческую приземленность и духовную тяжеловесность и его мотыльковое порхание и парение. Вокальные номера и хореографическая пластика выявляет то, что скрыто за словами персонажей. Тем сильнее воздействует на зрителя резкий звук, диссонирующий с гармонией лирических мелодий, производящий впечатление эмоционального удара, – в сцене, когда молодая хозяйка Арина Петровна, окончательно отлучает мужа и от хозяйственных дел, и от самой себя. Аналогичные музыкальные фрагменты сопровождают сцены унижения матерью малолетней дочери Анны, холодного материального расчета со Степкой-балбесом, глумливого торжества Порфирия над умирающим от чахотки дураком Павлом.

Опыт Пермского Театра Юного Зрителя вписывается в ведущую тенденцию современного театрального искусства. Вовлеченность зрителей в действие, как это осуществляется обычно в обрядово-мифологическом комплексе, помогает постигнуть сущностные процессы бытия изнутри, через личный опыт. Отсюда почти повсеместный в театральном искусстве рубежа веков отказ от сменя декораций. Режиссеры предпочитают создавать единое пространство, преобразующееся на глазах у зрителя. Метаморфозы пространства всегда значимы, концептуальны. Организуя движение сценических знаков в пространстве и времени сцены, современная режиссура обеспечивает ассоциативно-монтажный полилингвизм театрального представления. Предметы-знаки, оставаясь едиными, расширяют свою семантику, корреспондируя зрителю новые уровни понимания. Современный театр переакцентирует внимание зрителя с предмета, события, явления на рефлексию о них, активизируя наше сознание в

поиске скрытых смыслов за видимым образом. Вот почему зрителю режиссура отводит особое место, различными художественными приемами стремится его вовлечь в игру. Многие режиссеры отказываются от так называемой «четвертой» стены, предпочитая так или иначе «задействовать» зрителя. Театральное представление в постановке М.Ю.Скоморохова начинается ритуалом свадьбы, а заканчивается ритуалом перехода героини в мир иной. Но и сам спектакль становится своего рода ритуалом, в котором зрители, соприсутствуя на сцене, в едином пространстве с актерами, принимают участие в процессе активного сопереживания разворачивающемуся сюжету.

В то же время, пермский театр «У Моста» предлагает собственную интерпретацию самой загадочной и трудной пьесы А.Чехова «Чайка» (премьера состоялась в 2012 году). Режиссер Пермского театра «У Моста» С. П.Федотов, трансформируя и развивая в своем творческом методе художественные идеи и открытия театра жестокости А.Арто, психологического индивидуализма Е.Гротовского, теорию и практику импровизационно-интеллектуальной школы М.Чехова, решительно уходит от традиционных трактовок классической пьесы в духе школярского чеховедения, избитых штампов, многозначительных пауз, ремарок, лирической грусти.

Режиссер работает в пространстве «постдрамы» (термин Х.Т.Лемана), оставаясь главным волеизъявителем по отношению к драматическому тексту и актеру, звуковой, пластической, изобразительной системе спектакля, синтезирует самостоятельное семантическое поле, утверждает индивидуальную художественную философию. Постдрама диалектически соотносится с Постмодернизмом, как частное с общим. Однако «Постмодернизм» можно понимать глобально, обозначая этим термином целую культурную эпоху, но тогда он не передает специфики кардинальных изменений, происходящих в театре, в то время, как «постдрама» напрямую связана с вопросами конкретной театральной эстетики. Вот почему творческий метод С.Федотова, полифонически соединяющий традицию и авангардные новации, еще больше соотносим с таким феноменом, как «постмодернистский классицизм» (термин П.Козловски). Отсюда многослойная семантическая насыщенность спектакля, его интертекстуальность, двойное кодирование, метафорический знаковый язык, игра смысловыми и эмоционально-стилевыми контрастами, система оппозиций.

Все усилия режиссера направлены на активное взаимодействие со зрителем, вовлечение его, современника, с его нынешним, кризисным, мировосприя-

тием, в проблематику непростой чеховской истории, обозначенной автором, как комедия, но таящей в подтексте своего образного содержания и философской символики, размышления художника о глубинном трагизме бытия. Этим объясняется сквозной динамичный ритм сценического действия. Если в классическом чеховском тексте сюжет развивается неспешно, исподволь подводя читателя к пониманию смысла происходящего, то спектакль стремительно и сразу вводит зрителя в суть дела, погружая его в атмосферу таинственного взаимопроникновения эмпирической, конкретной картины мира, деревенской усадебной жизни, и метафизического, бесконечного бытия, в драму сложных человеческих взаимоотношений, чувств, верности, ревности, измены, преданности, предательства, памяти, беспамятства, творческих поисков, сомнений, призвания, служения, терпения, самопожертвования, самостояния, состоятельности, отчаяния, духовной гибели личности.

С.Федотов воссоздает мир чеховской пьесы через призму явных и неявных оппозиций. Именно эти противопоставления помогают зрителю раскрыть режиссерский замысел, провести границы между воображением, фантазией и реальностью, метафизическим, духовным и конкретным, социально-историческим мирами, творчеством и бездарным прозябанием героев, любовью и нелюбовью, духовностью и пошлостью, бытием и обыденной рутинной повседневностью, вдохновенным полетом и монотонным, механическим, автоматическим существованием, в конечном итоге, между жизнью и смертью. Важно отметить, что художественные антиномии становятся структурообразующим фактором синтетической цельности всего сценического действия спектакля.

Именно режиссура осуществляет синтезирование разных художественных языков на сцене. Режиссер-это дирижер такого оркестра, который состоит из разных искусств, а не из одних только актеров. Вот почему сценографическое оформление спектакля (сценография С. П.Федотова) работает на раскрытие его философского замысла, контрапунктом соотнося эмпирическое пространство сцены, по горизонтали разделенное на условные «дом» и «сад», где разворачивается драма чеховских характеров, – и простирающееся в глубину и вверх по вертикали задней стены сцены, колдовское озеро, где-то на горизонте, сливающееся с небесным сводом. Перед зрителем распаивается такое сценическое пространство, которое соответствует не непосредственно видимой картине мира, а его умопостигаемой концепции. Это не только и не столько озеро, перетекающее в небеса, и не только бескрайние русские просторы, тот самый национальный ландшафт, о котором Н.Бердяев писал, как о «пейзаже русской

души», воплощающем характерные черты культурной ментальности, но и метафора вселенной, образ той самой общей Мировой души, о которой Костя Треплев (актер В.Скиданов) сочинил свою декадентскую пьесу. Не случайно эстрада для представления домашнего спектакля, пронизанного мистикой и апокалипсическими пророчествами рубежа веков, видится из зрительного зала, повисшей на самом краю обрыва, будто бы, на краю мироздания, за минуту до вселенской катастрофы.

Этот прием «спектакль в спектакле», заданный, конечно, самим Чеховым, опять отсылает нас к постмодернистскому классицизму с его двойным кодированием и интертекстуальностью. К слову сказать, современный культуролог И.Кондаков в одной из своих последних книг «Вместо Пушкина. Незавершенный проект» начинает отсчет русского постмодернизма, аж, с самого Пушкина. Представляется, что и Чехов, с его интертекстуальными отсылками, то к Шекспиру, то к Шопенгауэру, то к Мопассану, то к Тургеневу, органично включается в картину русской литературной «эристики». Режиссерская интуиция С.Федотова визуально и пространственно акцентирует это корреспондирование философско-семантических концептов и образно-символических структур художественной выразительности в системе спектакля.

Режиссер делает сценографию частью целого, вводит ее в драматическое действие спектакля. Синтез реалистических элементов жизненной среды и конструктивного членения сценического пространства помогает автору спектакля не только развернуть перед зрителем сложные перипетии взаимоотношений персонажей пьесы, показать судьбу человека со всеми трагическими противоречиями его сознания, мечтами, иллюзиями, экзистенциальными переживаниями, но и воссоздать противоречивую атмосферу эпохи на изломе, символически обобщенно выразить катастрофизм времени, двойственность существования человека, блуждающего на границе повседневности и бытия. Сценография спектакля, не являясь простым фоном, выстраивается как система контрастных оппозиций на уровне статики и динамики, вертикали и горизонтали образов пространства, контрапунктом выявляя полярность жизненных установок, нравственной философии героев, фатальность их житейских историй и духовной участи в сюжете.

Впечатление импрессионистической зыбкости, тревожной призрачности создаваемого на сцене мира в спектакле рождается из неравновесности, асимметрии сценографической композиции. Разорванный мир спектакля изначально открывается зрителю с первой же мизансцены: через антитезу летящего, дина-

мичного, стремительного- по вертикали- сверху- вниз( как будто бы из шопенгауэровской бездны, откуда-то из ницшевского «ничто», «творчества из ничего» Льва Шестова) взволнованного монолога Нины Заречной ( актриса М.Новиченко) «Люди, львы, орлы и куропатки...», – и- словно застывшей в статике- внизу –по горизонтали авансцены- неподвижной группы персонажей- зрителей костинной пьесы, сидящих на своих стульях, спиной к реальному зрительному залу. «Полет» мечтательной Нины Заречной, с ее романтическим личностным лейтмотивом «Я – чайка», рефреном духовного нетерпения, внутренней динамики, душевной стремительности «Я гнала, гнала лошадей!», нервность и смятение Кости Треплева, его вдохновенной, одаренной, творческой природы, влюбленного, пылкого и одинокого чеховского Гамлета, торопливого и неудачливого, – с одной стороны. И дачная, обывательская лень, хроническое недоверие, предубеждение, скепсис, невежество обывателей и неуважение к вдохновенной влюбленной и пылкой юности, усталость от жизни (суть которой, конечно же, и есть – полёт, порыв, творческое движение), равнодушие, эгоизм, тщеславие, неподвижность, статика, застылость, косность, окостенение, окукливание, – символически явленное, в конце концов, в чучеле всё той же чайки, – с другой стороны.

Однако, Чехов – не Горький. У него нет категоричности и однозначности. Чеховский взгляд на человека выражается в двойственном освещении действующих лиц, предполагает открытость бытия личности. В самом ли деле талантлив Костя Треплев? Действительно ли одарена Нина Заречная? На сколько глубоко личностно Тригорин? С.Федотов уводит своих актеров от прямолинейного прочтения характеров пьесы. Многосоставность образов, создаваемых на сцене, обеспечивается во многом за счет особенностей мизансценирования. Одна из ключевых в спектакле- сцена с качелями. Здесь очевиден метафорический сдвиг художественной семантики, за счет чего, сцена, оставаясь частью фавулы, одновременно прорывается за ее пределы, рождая в зрительском восприятии череду контекстов и ассоциаций. Летящие качели и внутренние «полёты» Нины Заречной с ее грёзами о сцене, о славе, с восторженной влюбленностью в придуманного ею Тригорина. Мечты и реальность- два полюса человеческого бытия, подобно качелям, то возносят героиню ввысь, то резко бросают ее в противоположном, отнимающем надежду, направлении. Качели в спектакле, как чайка в чеховской пьесе, – метафора амбивалентности существования каждого из чеховских персонажей в зыбком пространстве между возможной мечтой и отрезвляющей действительностью. Так, стареющий, «бывший» мечтатель

Сорин (актер И.Бабошин) в самоиронической исповеди племяннику формулирует сокровенный и сквозной лейтмотив чеховской художественной онтологии человека: «Человек, который хотел и не стал...» К качелям, манящим любовной романтикой, с водевильным воодушевлением примеривается и успешный, но так и не сумевший сравняться с Тургеневым, писатель Тригорин (актер В.Митин). Зрителю сразу бросается в глаза усталость и пресыщенность реального Тригорина, и по мере развития действия, – его равнодушие, скука, позёрство, профессиональная привычка отстраненно, даже цинично, наблюдать и фиксировать (но не переживать, пропуская через собственное сердце) жизнь, как материал для очередного рассказа. Свои качели и у талантливой стареющей актрисы Аркадиной, умело манипулирующей любовником, лестью и наигранной заботой, удерживающей его возле себя. Эгоизм, мелочная скупость, суетность и тщеславие героини в исполнении артистки М.Шиловой остроумно маскируются образом демонстративно-беспомощной женщины. Свои качели и у Маши, раздвоенной между своей неразделенной любовью к Косте Треплеву и инфантильной жестокостью и равнодушием к мужу и ребенку, и у доктора, и у безнадежно любящей его несчастной матери Маши...

Контраст динамики и статики в спектакле не столько внешний, сколько внутренний. Отсюда в сценографии антитеза садовых качелей, и столь разных внутренних полётов героев, – и – очень осязаемого, земного, предметного мира усадебного дома, подавляющего обилием практичных и необходимых в быту, вещей, их агрессивной множественностью, тяжестью материального, рутинного мира, бездуховного и пошлого, вытесняющего всё творческое, трепетное и легко истребимое, куда-то на задворки бытия, за рамки жизни вообще- в «ничтожность».

Лейтмотив ничтожности, умирания пронизывает всё последнее действие спектакля и завершается самоубийством героя. Туда, в эту самую ничтожность, и будет в конце концов, вытеснен не очень удачливый в любви и творчестве, Костя Треплев, когда в заключительном действии спектакля зритель увидит, что уже нет на сцене места ни садовым качелям, ни самому саду, а все пространство сцены занимает мебель, домашняя утварь, мертвые предметы. Даже проёмы окон в сад, похоже, плотно закрыты и занавешены шторами. Приглушенное освещение усугубляет впечатление герметичного, замкнутого пространства, ощущение склепа, обреченности, загнанности, несвободы. Мебель поставлена столь тесно друг к другу в этом замкнутом пространстве, огромный стол, за которым располагаются играющие в лото, буквально теснит, даже, при-

тесняет, небольшой письменный столик, в углу сцены, за которым пытается писать Костя Треплев, но места ему остается всё меньше, поскольку между огромным столом играющих и болтающих дачников и его рабочим, писательским, домочадцы умудряются втиснуть еще и раскладушку умирающего Сорина. Ощущение скученности, почти зала ожидания, не покидает зрителя, тем более, что и Аркадина с Тригориным, только что с вокзала, и вся сцена праздного времяпрепровождения героев- занятых-пустейшей игрой в лото- тоже, как будто, из области временного, суетного, случайного, рутинного мира (« Пришла и знала одно: / Вокзал- / Раскладываться- не стоит», – писала Марина Цветаева), а не вечного, бытийного и подлинного, ценностного, существования человека, зала ожидания-« в ожидании Годо»- как у модерниста С.Беккета- этот чеховский подтекст-ощутим в спектакле С.Федотова- вспомним, что А.Белый видел в Чехове предтечу символизма. Все части сценографической конструкции, каждая из которых внутри себя амбивалентна, выполняя в спектакле функцию самостоятельного участника действия, работают на драматизацию участи чеховских героев.

Итак, режиссура сегодня создает театральное представление, опираясь на сложное взаимное функционирование разных художественных систем. Семиозис современного театра тяготеет к синтезу разных языков культуры, что и демонстрирует опыт пермских театров.

### ***2.3. Драматический спектакль как «открытая структура»: «Крошка Цахес» Э.Т.А.Гофмана в Пермском театре «У Моста»***

Возможность формирования целостной культуры личности в условиях полилингвизма современного театрального представления обусловлена природой художественного восприятия, трактуемой в российской эстетике, при рассмотрении искусства как системы деятельности (М.С.Каган, А.Ф.Еремеев), в качестве диалогического общения. В таком понимании художественной рецепции акцент делается на субъектно-субъектной коммуникации, определяющей рождение образа как процесса пересечения интенций художника и реципиента через взаимообогащение субъективным опытом проживания и переживания мира. Специфика художественной рецепции как диалога и «расширения» зрительской субъективности в условиях полилингвизма театрального представления связана с синестезийной природой театрального искусства. Синтез разных видов искусств (драматургия, музыка, живопись, хореография), проявляющийся в поли-

лингвизме театральной эстетики, выдвигает на первый план режиссерское видение спектакля, подчиняя все участвующие в нем искусства, его творческой концепции.

Одновременно, на рубеже XX-XXI вв., в ситуации постмодернизма, ярко проявляет себя тенденция к новой интерпретации русской и зарубежной классики. Как правило, такие попытки побуждают художников к созданию специфических структур, определяемых французским исследователем культурных текстов, постструктуралистом, Р.Бартом, в качестве «открытых структур». Режиссерская интерпретация литературного текста связана в театре с открытием новых связей, устанавливаемых дискурсом между человеком и миром. Интерпретация допускает разнообразные смысловые и стилистические конкретизации и сокращения исходного текста, уход от диктата первоисточника, и утверждает интерпретацию как составляющую саму суть театрального представления. Режиссер коррелирует напряжение между актером и его текстом, между текстом произносимым и его модальностями, выявляемыми несловесными средствами – визуальными, акустическими, пластическими, световыми – сценическими средствами выразительности, – выстраивая целостное театральное представление.

Примером такой театральной интерпретации литературной классики может служить спектакль Пермского Театра «У Моста» по сказке немецкого романтика Э.Т.А.Гофмана (режиссура и сценография С.П.Федотова, премьера состоялась в апреле 2019 г.). Жанр представления, обозначенный режиссером-постановщиком, как сказка для взрослых, демонстрирует явные семантические и формально-стилистические признаки философской притчи, органично соединяющей профанность и романтическую мистику (другой тип сакральности, переосмысляющий опыт ортодоксального христианства у Гофмана). Антиномичность картины мира, атмосфера двойничества, стремление воспринимать человеческую личность в совокупности ее земного и вечностного бытия, противопоставление музыкантов и не музыкантов, бессознательного творчества природы и сознательного творчества художника, недоверие по отношению к разуму и апофеоз интуиции – черты, характеризующие художественную философию Гофмана, обусловили особенности структуры спектакля, построенной по принципу зеркального взаимоотражения знаковых оппозиций на уровне сценического языка, аудиовизуального, светозвукового, мизансценического решения пространства, темпоритма, сценографии, актерской палитры.



Подвижность структуры сценического представления, многомерность выявляемых смыслов, обусловлена тем обстоятельством, что режиссерская концепция спектакля не дается в ней как предреши́нная: она рождается в процессе восприятия спектакля зрителем. И здесь режиссер неизбежно вступает в активный полилог со зрителем! На подобную структуру художественного текста ориентируются постмодернисты. Удивительно, что она прочитывается в спектакле Сергея Павловича Федотова, который во всех своих публичных интервью всячески отрещивается от издержек постмодернизма. Но, по существу, это, вероятно, закономерно. Идеи и смыслы классического гуманизма и классического искусства неизбежно и естественно, то есть закономерно, переплетаются в его творчестве с исканиями постмодернизма, открывающего иные способы познания и художественного мышления, не обратиться к которым, художник, живущий в переходную, кризисную, эпоху постмодернизма, просто не может.

«Скользкая» (Р.Барт) структурная организация текста спектакля «Крошка Цахес» определяет диапазон интертекстуальных отношений. Текст спектакля предметно духовен и открыт к диалогу со зрителем, который занят раскодировкой текста, и, следовательно, обогащает его новыми коннотативными смыслами, включая при этом в процесс восприятия контексты культуры, содержание собственного духовного опыта, ассоциативный и интеллектуальный мир своей личности, ценностных ориентаций, то есть текст спектакля может быть интерпретирован в разноуровневом культурном контексте, освоенном тем или иным зрителем, и это обеспечивает ему долгую жизнь.

Представляется, что структура спектакля многосоставна и организована не только полем субъективных позиций персонажей (включающих, как антитезу мира заштатного немецкого княжества, мира повседневной эмпирики, – и мира мистического, таинственного леса, где действуют и творят свои чудеса фея и волшебник, так и антитезу индивидуального, личностного сознания поэта Балтазара и его друга Фабиана, – и обывательского массового сознания остальных персонажей, большинства), но и аспектом авторского творческого воображения (мы имеем в виду режиссера как автора спектакля), и зрительской интерпретационной активностью, представленными в качестве равноправных слагаемых структуры, обеспечивающих возможность процесса смыслопорождения.

Особенности мизансценирования обусловили неоднородность сценической композиции спектакля. Из чего она состоит? Сюжет профанной повседневности, с участием обитателей княжества переплетается с поэтическим сюжетом колдовских чар феи и волшебника, их символического состязания, когда они демонстрируют свои сверхъестественные возможности воздействия на природу

и человека, используя при этом простые дождевые зонтики. Гротескное соотношение и неожиданное сближение разнородных, контрастирующих друг с другом на уровне стилистики, пластики, светозвуковой и темпоритмической выразительности сцен повседневной жизни местечка, крестьянского быта, скудного, бессознательного существования простолюдинов, физического уродства и духовного безобразия крошки Цахеса, – и эпизодов проявления сострадания лесной феи к несчастному малышу и ее великодушного колдовского дара; антитеза сцен одиноких мечтаний и поэтических грез влюбленного поэта и трагикомического явление самовлюбленного и заносчивого карлика как пародия на типичный для романтиков образ исключительного героя, выдающейся личности, прекрасного и внешностью, и душой; сцен, сюжетизирующих, сценически наглядно, аудиовизуальными средствами, гофмановскую тему двойничества через сопоставление отвратительного мяуканья кривляющегося крошки Цахеса и Бальтазара, взволнованно декламирующего стихи собственного сочинения; сцен с элементами социального гротеска в изображении власть имущих (когда князь, сыгранный И.Бобошиным предельно выразительно, по сценической речи, капризной интонации развращенного вседозволенностью властителя, комической пластике, точному попаданию в рисунок гофмановского карикатурного персонажа, и типически узнаваемо – по реалиям политической жизни любой страны в любую историческую эпоху) и вместе с тем, сцен, обобщающих, символически, заостренно, демонстрирующих зрителю возможные угрожающие последствия подобного безответственного управления (повсеместное насаждение просвещения путем изгнания из княжества всех колдунов и фей), – и сцен в доме профессора-естествоиспытателя, где гости и хозяин в состоянии коллективного наваждения, восторгаясь мнимыми талантами Циннобера, как будто под гипнозом, отвергают достоинства Бальтазара. Бытовой сюжет диалектически взаимодействует с картинами своеобразного массового гипноза, когда герои, словно бы, в состоянии аберрации зрения и слуховых галлюцинаций, подмены истинного иллюзорным, принимают ложное за действительное; с сатирой в изображении самоуверенного профессора-натурфилософа, убежденного в возможности познать все тайны природы с помощью рациональной науки и опытного знания; и пластической и свето-цветовой эксцентрикой и экспрессией актерской игры, придающим сценической притче черты социально-философской антиутопии в моделировании зловещего образа возможного марионеточного диктатора у власти, грозного министра Циннобера, чье хамство и самодурство активно возвращается, благодаря коллективному угодничеству и подхалимажу подчиненных, кукольно-одинаковых, болванчиков, хором при-

ветствующих своего начальника (выразительна игра актера, демонстрирующего своей пластикой, сценическим движением, жестиком, интонациями, – стремительные метаморфозы, происходящие с внутренним миром крошки Цахеса, под общие восторги и лесть, превращающегося в кровожадного палача бесполезных в государстве стариков! Безусловно, это не только иллюстрации социально-исторического фона, это вообще не иллюстрации, а введение отдельных, самодостаточных и цельных планов, ракурсов, композиционных частей структуры текста драматического спектакля, который, отнюдь, не является, сам по себе, социальной сатирой!); с выразительной сценой мистического ритуала в волшебном зазеркалье, и, наконец, долгожданной для Бальтазара, развязкой – разрушением магических чар, заслуженным утверждением его таланта, торжеством вдохновения, любви, творческого усилия, индивидуального сознания над бездарным ничтожеством, ленью, хитростью, отсутствием совести и благообразия, ординарного, не способного жить творчески, «агрессивно-послушного большинства».

Однако все это отнюдь не напоминает традиционного реалистического психологического театра, и, безусловно, ставит зрителя в условия постмодернистского угадывания. Гораздо больше здесь игры, а не перевоплощения, лицедейства, а не вживания в психологию характеров. Конечно, это эстетика, которую диктует театру культурная традиция романтизма. Конечно, это сценическая стилистика, которая рождается под влиянием поэтического мира Гофмана, его художественной оптики в «манере Калло». Замечательно характеризует эту манеру современный культуролог М.Кантор, утверждающий, что Гофман, вслед за великим французским художником, не берется судить, нравоучать, осуждать или оправдывать своих персонажей: просветительскому морализаторству он предпочитает дистанцированное, пристальное, беспощадно-внимательное, аналитически-холодное вглядывание в человека, со всеми его слабостями, недостатками, пороками – это беспристрастно-философское исследование антропологического материала своего времени, дающее пищу для раздумий художника о человечестве вообще, о человеке как таковом, о человеческой природе. «Не плакать, не смеяться, а понимать», – как утверждал еще один выдающийся европеец, Паскаль. Пародия перерастает в карикатуру, трагикомедия в фарс, ирония в сатиру в сценах появления профессора – ученого натуралиста, большого любителя вкусно покушать и выпить вина, для которого в колдовском лесу нет никаких тайн. Примечательно, что особых тайн не видит и зритель: декорация довольно скромная – несколько ветвей деревьев, обрамляющих сцену. Да и чудес никаких зритель не видит: только однажды фея рассу-

пает горсть невесомых серебряных блёсток – и они бесшумно, медленно опускаются на сцену. Все остальные чудесные знамения зритель должен представить себе сам. Режиссер апеллирует к активности и свободе зрительской фантазии, воображения.

Нарративная неоднородность театрального представления реализуется в особой структурной организации. На наш взгляд, режиссер избирает модель мира, основанную на равноценности всех конструктивных элементов, образующих троичность, представленную 1) как история, разворачивающаяся перед глазами ее участника, Бальтазара; 2) как колдовское наваждение, исказившее восприятие обывателей княжества; 3) и как свободная, творческая фантазия режиссера спектакля, автора воображаемого художественного события, адресованного чисто личной, индивидуальной перцепции зрителя. Подобная структура способствует возникновению процессов коммуникации, осуществляющихся между художественным текстом и его реципиентом. При этом акт художественной коммуникации осуществляется одновременно на нескольких нарративных уровнях, выступающих в роли членов коммуникативной цепи, по которой происходит «передача» художественной информации, от автора спектакля к зрителю, точнее сказать, которая обеспечивает возможность творческого дискурса со зрителем, осмысливающим рассказываемую театром историю, находящимся в процессе ее постижения, и тем самым, одновременно, строящим и перестраивающим самого себя, а потому, становящимся, как мы думаем, соучастниками происходящего на сцене. Связующим звеном между этими тремя нарративными уровнями сценического представления становится творческое воображение и мысль зрителя. Достижение понимания текста спектакля возможно лишь при сопоставлении разнонаправленных способов передачи смыслов, адресованных воспринимающему субъекту (зрителю), который, в известной степени, реконструирует то, что дано в тексте спектакля с разных точек зрения, где реконструкция смыслов полностью не завершена. Важно заметить, что троичность нарративной структуры спектакля не подчиняется заранее установленным правилам. Театральное представление происходит здесь и сейчас. Соответственно, речь идет о своеобразном художественном коде нонселекции, о познавательном релятивизме и деконструкции, динамике смыслов, обусловленных изменчивостью, «струением» актерской, режиссерской и зрительской интенций. Авторитет текста достигается соизмеримостью разных точек зрения. Такой синтез разнородного дает нечто новое, еще не высказанное, не известное, возникающее в сознании воспринимающего субъекта при помощи продуктивного воображения.

Опыт Пермского Театра «У Моста» вписывается в ведущую тенденцию современного театрального искусства. Вовлеченность зрителей в действие, как это осуществляется обычно в обрядово-мифологическом комплексе, помогает постигнуть сущностные процессы бытия изнутри, через личный опыт. Отсюда почти повсеместный в театральном искусстве рубежа веков отказ от смены декораций. Режиссеры предпочитают создавать единое пространство, преобразующееся на глазах у зрителя. Метаморфозы пространства всегда значимы, концептуальны. Организуя движение сценических знаков в пространстве и времени сцены, современная режиссура обеспечивает ассоциативно-монтажный полилингвизм театрального представления. Предметы-знаки, оставаясь едиными, расширяют свою семантику, корреспондируя зрителю новые уровни понимания. Современный театр переакцентирует внимание зрителя с предмета, события, явления на рефлексии о них, активизируя наше сознание в поиске скрытых смыслов за видимым образом. Вот почему зрителю режиссура отводит особое место, различными художественными приемами стремится его вовлечь в игру. Многие режиссеры отказываются от так называемой «четвертой» стены, предпочитая так или иначе «задействовать» зрителя. Театральное представление в постановке С.П.Федотова разворачивается на границе двух миров – приземленно-реалистического, осязаемого, бытового, естественного, и мистически-таинственного, сказочно-лесного, свехъестественного, сочетающего природно-языческую, космическую энергию невидимого – амбивалентность низа и верха – метафорически представлена и в оформлении сценического хронотопа спектакля, визуально-сценически воплощает философско-художественный лейтмотив спектакля, сокровенную гофмановскую (сквозную – для романтической культурной традиции) идею о щедрости даров небесных, бесконечности духовных возможностей и трудности для человека проблемы свободы выбора. Спектакль становится своего рода ритуалом, в котором зрители, соприсутствуя на сцене, в едином пространстве с актерами, принимают участие в процессе активного сопереживания разворачивающемуся сюжету.

Режиссура сегодня создает театральное представление, опираясь на сложное взаимное функционирование разных художественных систем. Семиозис современного театра тяготеет к синтезу разных языков культуры, что и демонстрирует опыт Пермского Театра «У Моста».

## ГЛАВА 3. СИНТЕЗ В СОВРЕМЕННОМ РОССИЙСКОМ КИНО

### *3.1. Интегративность киновысказывания: авторское кино России 2000-х годов.*

В ситуации перехода культуры от логоцентрического разума к разуму интерпретирующему, когда, по выражению М. Хайдеггера, интерпретацию следует трактовать не как способ понимания бытия – гносеологически, а как способ бытия человека – онтологически, – кино, в силу интегративности своей природы, может восприниматься как универсальная форма герменевтики современной культуры. Ибо кино оперирует не только и не просто определенным набором знаков, но набором стратегий их восприятия, набором методологических стратегий герменевтики. Сегодня подлежит специальному выяснению, что представляет собой в наши дни философия культуры, какую специфическую информацию она может и должна добывать в условиях параллельного развития конкретных культурологических дисциплин и активизации различных способов художественного моделирования культуры. Современный этап развития культурологической мысли отличается широким развитием рядом с философским ее рассмотрением (а подчас и в конфронтации с ним) различных конкретно-научных культурологических дисциплин, с одной стороны, и форм художественно-образного постижения культуры – в прозе и поэзии, живописи и музыке, театре и кинематографе, – с другой.

Современное российское кино вполне адекватно и внятно демонстрирует свое лидерство в контексте других искусств как репрезентативный для современной культуры вид художественного творчества, как форма культурного самосознания. В рамках постмодернистского пространства кино осваивает новые стилистические формы художественного высказывания, сочетающие реализм и условность. Да и сам реалистический способ киноосвоения действительности претерпевает существенные изменения. Справедлива точка зрения современного исследователя Л.С.Яковлева, отмечающего, что «доктрина реализма уже не служит адекватным инструментом описания сегодняшней реальности кинематографом: в пространстве постмодерна возможно создание гибридных текстов» [5; 94]. Многослойность кинотекста, сочетающего различные языки и интегрирующая различные уровни восприятия, во многом обеспечивается за счет синтетической природы кино, впитавшего не только опыт литературы и других видов искусства, но и методологические открытия современного научного дис-

курса, философской и культурологической мысли. Как и спонтанный жизненный опыт, кинотекст воздействует на нас одновременно на уровне чувственно-эмоциональном, рациональном и интуитивном (подсознательном). При этом обоюдная активность автора, реципиента и реального культурного контекста создают семантико-семиотическое пространство интерсубъективности. Современное российское кино выстраивает сложный нарративный рисунок, разбивая пространственное и временное единство, обращаясь к ассоциативности, определяя сферы внутренней жизни человека, прибегая к аналитической, метафорической, декоративной и орнаментальной раскадровке пространства, когда изображение становится мыслью, словом, символом, а взаимопроникновение мысли и факта, наблюдения и авторской оценки претворяется в формах метафорического и символического киномонтажа. Представляется возможным в многоликом пространстве современного российского кинопроцесса обозначить следующие художественные тенденции: православно-христианская, этномифологическая, интертекстуальная и микроисторическая. Нет смысла четко разграничивать их и выделять различные типы киновысказывания в рамках авторского кино, поскольку речь идет именно об авторском кино. Этих четких границ не существует в самом кинопроцессе. Можно говорить о диффузном характере их проявления. По сути, в каждом из рассматриваемых нами кинотекстов, присутствуют православные, этномифологические, интертекстуальные, микроисторические интенции при наличии общей экзистенциальной направленности того или иного произведения. Н.А.Хренов выдвигает идею «о существовании в современном российском кинематографе феномена, который можно было бы обозначить как «Новая волна», общим свойством проявления которой является ориентация на экзистенциальную проблематику, а также синтез романтизма и символизма в целях воспроизведения метафизического и универсального образа реальности» [4; 67].

В начале XXI века художественный постмодернизм находит яркое выражение в механизмах адаптации классических сюжетов к массовым формам художественного сознания, в опыте ремейков произведений прошлых лет, в тиражировании культурного наследия, когда автор продолжает чужие, либо присраивает собственные тексты к классическим. Ситуация, в которой нагромождаются приемы художественного заимствования, иронии – показательный и неперенный атрибут кризисного состояния современной культуры. Впрочем, в истории искусства не раз так бывало: устойчивые художественные качества рождались в результате хаотических сплетений, когда в процессе случайных

экспериментов выделялся повторяющийся признак, постепенно становившийся обязательным и приобретающий надиндивидуальное значение. Современное российское кино научается схватывать, сопрягать и устанавливать нечто общее между явлениями, прежде казавшимися несопоставимыми. Художественное кино последних лет убеждает, что поэтические матрицы художественной мысли (ментальные архетипы, топосы) свойственны современной отечественной культуре при всей ее повышенной личностности, принципиальной оригинальности. В полемике с структурализмом и рецептивной эстетикой нарратология выдвигает понятие глубинной повествовательной структуры, которая должна учитываться в «конфликте интерпретаций» и интенций автора и реципиента. При всем многообразии художественной реальности в названных кинофильмах матрицы (принципы поэтики) фиксируют некоторые ее общие особенности. «Приключения» русской идеи на уровне профанирования сакральных жанров мифа, сказки, притчи, в их синтезе с антиутопией, общность мотивов, инвариантность системы образов, композиции, темпоритм точки зрения, выражаемой в характере монтажа – служат сигналами для создания у зрителя определенного ассоциативного ряда. Непластические ментальные идеи воплощаются на языке визуальной образности. «Переключка» художественных текстов отечественного кино убеждает, что русская идея – не абстрактный предмет умозрительной философии, касающийся прошлого, не анахронизм, а реальное явление современной культурной жизни России, проблема, стоящая перед каждым, кому небезразлична судьба его родины. В центре внимания авторского кино проблема внутреннего раскола русского мира. Дилемма «культурная интеллигенция и народная почва» рассматривается кинематографом в контексте, заданном А.Солженицыным в его знаменитых обращениях к соотечественникам «Как нам обустроить Россию» и «Беглецам из семьи». Осмысление трагических событий русской истории XX века, распад всех связей, крушение жизненного уклада, опустошающий атеизм, духовное бездорожье, выраженное опять же в емкой солженицынской формуле «России, полностью проигравшей двадцатый век» – акцентирует ответственность и очевидную вину культурной личности за внутренний раскол российской жизни. В фильме М.Разбежкиной «Яр» перед зрителем разворачиваются поразительные по своей поэтичности и драматизму картины народно-почвенной русской жизни с ее полуязыческим – полухристианским колоритом. Русская деревня начала XX века. Режиссер показывает противоречия этого бытия, где есть все: и добро, и зло, и смирение, и чистота, и простодушие, хитрость, грех, жестокость. Именно в народе хранятся истины



жизни на земле, без которых человеку невозможно, – вера, надежда и любовь, – а также представление о естественной справедливости, «земном законе», выработанное всей жизнью народа, неразрывной с бытием природы. Фильм воссоздает архетипический универсум, пробуждая в сознании зрителя прапамять, создавая ситуации узнавания, опознавания сакральных смыслов бытия. Местные жители существуют внутри живого мифа и по его магически-анимистическим правилам, непостижимым логическим сознанием. В мифологическом топосе все возможно – здесь уживаются и добрые, и злые духи, возможно при помощи особого обряда изгнание ведьмы с обжитого людьми пространства. И никто не сомневается в том, что Бог живет и в деревне, и в лесу, и на реке. Бог повсюду, в избытке. Он освящает жилье и пищу, труд и урожай, рождение и смерть. «Конкретная метафизика» (П.Флоренский) почвенного бытия выразительно разворачивается перед зрителем в форме медленного монтажа, подробной (в стиле живописи И.Репина) реалистической детализации мира. Этот русский мир самобытен и внеисторичен, – ни цивилизация, ни идеология не в состоянии его изменить. Его можно только разрушить. Бегство героя-интеллекта в город, осознаваемое им самим как спасение своей личности для творческой созидательной жизни и освобождение от инверсии и энтропии национально-природного, иррационального, почвенно-созерцательного, инерционного существования в режиссерской интерпретации трактуется как духовное банкротство. Метафизическая тотальность предательства оттеняется глубоко-символическим образом деревенской бабы-возницы, по-матерински покровительственно-жалостливой по отношению к оторвавшемуся от корней горемыке-русскому страннику, заблудившемуся в хитросплетениях обстоятельств и бегущему от самого себя. Визуально-акустическая семиотика режиссерской точки зрения включает в структуру кинообраза культурософский контекст Н.Бердяева «нечто бабье в русской душе». Метафорически фильм символизирует трагическую судьбу самого С.Есенина, погубленного новым железным веком.

Фильм В.Досталя «Путешествие Пети по дороге в царствие небесное» разворачивает перед зрителем картину разрушения, вернее, последствий разрушения естественного, органически-целостного русского мира. Персонажи В.Досталя тоже существуют внутри мифа, однако, совсем иного, искусственно сконструированного идеологами нового Советского государства. Речь о превращенном коллективном сознании и замещении реальности некоей квазиреальностью. Образ Рабочего поселка где-то в Сибири, буквально сросшегося с лагерной зоной. Пятидесятые годы двадцатого века. Знаковая форма фильма в

упор красноречиво символична и беспощадно передает горькие приметы парадоксальной повседневности советской эпохи, населения, обиходно привороживающего (колючая проволока, отделяющая «врагов народа» от честных советских граждан, – знак всеобщей несвободы – но нужная вещь в нищенском скудном быту обывателя лагерного поселка). Условная разница убогого существования двух категорий соотечественников одной страны очевидна для современного зрителя. Ретро-стилистика фильма отсылает зрительскую память к советской документалистике, кинохронике эпохи социалистического реализма. Жизнеутверждающие мелодии 50-х годов, выражающие, типичное для эпохи стоительства коммунизма, бодрое настроение народа, энтузиазм масс страны, «где так вольно дышит человек», – карикатурно- оптимистический, сквозной рефрен сюжета. В этом мире есть все, как и должно быть в советском фильме: трудовой подвиг шахтеров в тесном забое, героически перевыполняющих план, к государственному празднику; строгий, но справедливый начальник, воспитывающий своим примером несознательного работника; жалкий индивидуалист-интеллигент; советские дети, науськивающие на зеков, в порыве благородного негодования, свирепую лагерную овчарку; нарушители общественного порядка. Бдительность, погоня за врагами советского строя. И, наконец, трагическая геройская гибель советского подростка, ценою жизни, выполняющего свой долг, на боевом посту защиты социалистической родины от вражеских недобитков. Однако атмосфера гайдаровских рассказов для советских детей и юношества («Тимур и его команда», «Военная тайна», «РВС») и детских кинофильмов, типа «Судьбы барабанщика», «Васёк Трубачев и другие» выразительно пародируется в фильме В.Досталя, выстраивающем систему кинокадров постмодернистски двусмысленно, иронически. Прием двойного кодирования, текста-палимпсеста, надстраивающегося поверх исходного текста, вибрация смыслов, структурирует подвижный контекст, полярно заряженные ассоциации, амбивалентные зрительские эмоции. Жутковатым обобщением, зловещим символом зомбированного народа смотрится сцена, своеобразный абсурдистский театр одного актера, когда блаженный отрок Петя, своеобразно воспринимающий реальность взрослых, разыгрывает ритуал приветствия вождя, вырубив лопаткой ледяной мавзолей в снежном сугробе, и, адресуя восторженные славословия Сталину, – колонне врагов народа, прогоняемой с каторжных работ в зону, матерящимися конвоирами. Персонажи фильма, живущие внутри идеологического мифа, действуют, думают, переживают по заданной мифом схеме. Поразительна сцена скорби в день смерти вождя. Нищая старуха-зомби крупным пла-

ном, воющая возле тарелки репродуктора в жалком интерьере своего убогого жилища. Символически-иллюзорная реальность воспринимается коллективным сознанием как должное. Вот почему никого из взрослых не пугает детская жестокость к заключенным зекам- обыкновенный фашизм повседневной жизни советского человека «Если враг не сдается, – его уничтожают», «собаке- собачья смерть». Впрочем, начальник шахты глушит остатки совести классической музыкой. А культурный герой (хоть и на фоне чеховского портрета в своем рабочем кабинете), врач-вредитель, космополит, способен выразить свой тайный протест против режима лишь через сексуальный акт с женой начальника лагеря в прачечной тюремной больнички. Пародирование святости больного подростка Пети, героически гибнущего, помогая властям, обезвредить опасного преступника, контрапунктом выражает режиссерскую концепцию: этот бедный мальчик, невинен, и, возможно, действительно, попадет в Рай. Поскольку всего только играл деревянным пистолетом, и следил за соблюдением порядка понарошку, не успев взаправду стать стукачом или убийцей.

В фильме К.Серебренникова «Юрьев день» взаимопроникновение обозначенных тенденций также становится формой выражения устойчивой в национальной культуре мифологемы «Русская идея», которая представлена в образной структуре фильма как необходимость возврата культурной личности к «почве», с тем, чтобы, разделив с народом его судьбу, пожертвовав собой, отрекшись от себя, собственных амбиций на исключительность, выбрать смирение, страдание, спасти этот вырождающийся и гибнущий народ, помочь ему занять достойное место в мировой цивилизации. Взамен «почва» даст элите возможность привести ее нравственные ориентиры в согласие с православными идеалами, что является необходимым условием дальнейшего братского слияния элиты и «почвы» в целостный русский мир и его воскрешение. Сюжет фильма обращает зрителя к архетипической схеме возвращения к корням. Героиня фильма – примадонна, перед эмиграцией в цивилизованную Европу привозит сына на родину. Образ заброшенной русской провинции, забытой властями, оставленной на произвол судьбы благополучной элитой, спасающейся бегством с тонущего корабля. Однако не все так просто. Русский мир оказывается живым, пространство родины волшебным, оно не отпускает от себя просто так, посылает испытания, искушения, как в сказке. Троекратным повтором, предлагая героине три дороги, три судьбы, трех потенциальных сыновей, которых она никак не может узнать (мотив угадывания-узнавания – тоже из области чудесного). Амбивалентное русское пространство соединяет реальность и сверхреаль-

ность. Столкновение с непознанным, загадки, волшебный русский мир подбрасывает героине в качестве неких мистических подсказок. Местные жители не понимают ее вопросов, русские люди живут, как будто в двух совершенно разных «Россиях», приезжие – пришельцы с другой планеты. Мотив вавилонского столпотворения усиливается с появлением в кадре родственника хозяйки, у которой поселилась примадонна. Образ спившегося бродяги крупным планом в кадре представляет собой полную деградацию и первобытное полузвериное обличье осиротевшей без Бога, утратившей божий образ и подобие нации, изъясняющейся на смешанном наречии животных выкриков и дикой жестикуляции. Голос примадонны, старательно, профессионально исполняющей на непонятном простому народу итальянском языке оперные арии, пропадает, еще больше затрудняя общение интеллигентной героини со своим народом. И наконец, блуждая по городку среди трущоб и помоек, в поисках утраченного сына, она видит неопалимую купину – горящий ветхозаветный куст, увиденный Моисеем, которого Господь благословил на спасение своего народа. Чтобы общаться с Богом, человеку важнее иметь не голос, а слух, не случайно в финале картины героиню, решившую петь в церковном хоре, суровая регентша спросит, есть ли у нее слух («желающий слышать, да услышит»...). Воздух родины растворяет единственного сына героини, давая ей взамен других русских мальчиков, так же, как и ее родной сын, нуждающихся в материнской заботе, любви, помощи. Символика кинообразного языка обыгрывает семантику христианских знаков, отталкиваясь от каламбура и пародии: подтягивающийся на перекладине ворот юноша, как бы примеривается к распятию, а через несколько минут он примет крест настоящего страдания. Герой проходит через стеклянные двери на фоне креста, раскидывая руки, повторяя: «Бог или рацион?» Героиня в поисках сына тоже растворяется в воздухе родины, отказавшись от призвания, вступает на путь смирения и подвижничества. На том месте, где много лет назад был дом ее деда, теперь туберкулезный диспансер для заключенных. Слиться с народом, разделить его страдания – эта семантика визуально выражена в решении героини – она красит волосы дешевой стандартной краской местного производства. Вот теперь она ничем от них не отличается, теперь они понимают ее язык, их объединяет общий русский крест. Символика креста в фильме соотносима с еще одним важным библейским символом. Это – источник воды – утоляющий великую жажду в Ветхом Завете, когда Моисей ударяет посохом по камням, чтобы напоить свой народ в безводной пустыне, – и, наконец, – как откровение самого Христа-Логоса (вода вечной жизни), так просто открывшего свою мис-

сию на земле в диалоге с самарянской у колодца. В начале духовного испытания, выпавшего на долю героини, она никак не может вспомнить названия реки в городе своего детства. Все попытки узнать название реки у встречного местного народа напрасны, так как забыт столичной примадонной и сам народный язык – язык родины – встречные шарахаются от нее, как от инопланетянки. Далее, измученная неизвестностью и бесплодными поисками сына героиня, припадая к колонке, машинально утоляет физическую жажду, но не находит душевного утешения и освобождения от груза ментальной ответственности. Ее тщетная истерика, бунт, яростные попытки уничтожить источник воды – знак неготовности к подвигу терпения и смирения (с миром – живой и мудрой жизнью, ее, сокрытыми от человека, таинственными законами примирения). Символична сцена, в которой героиня спасает от смерти истекающего кровью уголовника в туберкулезном диспансере (где погибают последние представители брошенного государственной – и преданного духовной элитой – русского народа), по-матерински прижимая его исхудавшее болезненное обнаженное тело к своей груди, обмывает от крови и грязи его голые ноги. Режиссерский монтаж отсылает зрительскую память к сюжету снятия с креста и оплакивания Иисуса Христа девой Марией. Образ Богородицы, теряющей и оплакивающей сына, на Руси издавна был одним из самых сокровенных, как и системообразующий для русской культуры образ матери-земли. В фильме мать встает на путь жертвы, отдавая себя чужим чахоточным сыночкам, христианскому народу, принявшему в истории, по выражению В.Соловьева, «образ раба». Авторское кино, преодолевая крайности постмодернизма, обращается к методологии христианского реализма (С.Франк), раскрывающего необходимость ответственности человека за активное проникновение в мир сверхмирной благодатной силы. Современное кино пробуждает в человеке генную память о существовании целостного национально-культурного Бытия и наличии своего predeterminedенного места в нем.

Развитие киноискусства связано со многими областями культуры – технически, мировоззренчески, эстетически. Являясь наиболее мобильным и коммуникативным из искусств, кинематограф образует наиболее подвижные формы интеграции. Интеграционные процессы, начиная с девятнадцатого века, становятся одними из определяющих в мировой культуре. Создается единое культурно-информационное пространство. Процессы интеграции сопровождаются двумя тенденциями – к стандартизации и индивидуализации. Кино как образное самосознание современной культуры стремится к воплощению индивидуального, раскрывая через уникальность художественного, общее состояние се-

годняшнего мира. Так, обращение современного кино к проблеме этномифологизма представляется нам связанным с поисками новых форм культурной идентичности – процессу, который в 1990-2000-е годы интенсифицируется и имеет во многом противоположную направленность по отношению к модернизации и унификации культурных ценностей в постсовременном глобальном мире. Следует отметить активизацию мифологического сознания в современную эпоху. Кризис смыслов и утрата онтологических оснований человеческой экзистенции способствовали тому, что миф и мифология становятся фундаментальной формой постижения реальности. Миф детерминирует движущие силы культурного сознания эпохи постмодерна. Говоря об особенностях развития современного киноискусства, необходимо отметить, что сегодня исследователи фактически не уделяют внимания мифотворчеству в практике современных кинорежиссеров. Н.Е.Починина, автор единственной серьезной работы, посвященной изучению мифопоэтики в современном кино (на материале творчества Э.Кустурицы), справедливо отмечает, что ремифологизация современного кинематографа обусловлена, прежде всего, тем, что «диахронизм мифа тесно и органично перекликается с характерными принципами искусства XX-начала XXI вв.» [3; 4]. Для нас важным показателем актуальности обозначенной тенденции является наличие целого ряда примеров в мировом кинематографе последнего времени. Это такие заметные киноявления, как фильмы «Семь лет в Тибете» Жан Жака Анно, 1997 г., «Вавилон» Алехандро Гонсалеса Иньярриту, 2005 г. и некоторые другие. Думается, в русле этой тенденции следует рассматривать и фильмы А.Федорченко «Овсянки», 2010 г., и А.Балабанова «Кочегар», 2010 г. В фильме А.Федорченко по сценарию Д.Осокина «Овсянки» в сверхконцентрированном виде проявился интерес к этнокультурной мифологии. Формально, на уровне фабулы, перед нами история вполне заурядных людей: муж и любовник едут хоронить свою женщину, захватив с собой двух птичек-овсянок. В пути и в процессе погребального действия муж рассказывает бывшему любовнику своей умершей жены историю их не очень счастливой жизни. А в конце, в результате автомобильной катастрофы, их машина уходит на дно реки. Однако в художественном мире фильма сюжетное начало оказывается сразу же подчиненным мифологическому, не просто «уравновешивается», а именно через подключение к мифу, обогащается экзистенциальной семантикой. В результате перед зрителем неторопливо разворачивается мифопоэтическая картина, неразрывно связывающая в единое целое две самоценные судьбы – уходящего из истории навсегда мифического финно-угорского народа – и вдовца-представителя этого

народа, пытающегося в своей запоздалой исповеди осознать собственную вину перед умершей любимой женой. Символика фильма контрастно противопоставляет две реальности – мир профанный, это мир современного безликого мегаполиса, с его стандартами, урбанистическим пейзажем, затерянностью человека в лабиринтах городских джунглей, – и мир мифопоэтический – живой и целостный, где главное – человеческие лица – крупным планом, открытость скорбящего об утрате сердца, исповедальная откровенность в проявлении чувств, естественность природного ландшафта, река, огонь погребального костра, птицы – символ одновременно непосредственной живой жизни, освобождения, и – своего рода, проводницы на тот свет, выполняющие в фольклорно-мифологической традиции многих народов функцию медиаторов, связывающих мир здешний с потусторонним. Любой народ жив, пока живы его традиции и обряды-герои совершают древний ритуал погребения, приобщаясь к ценным истокам своей культуры. Через символику обряда герои проникают в таинственную связь между временем, рождением, смертью, воскресением, любовью. Мир перестает быть для них непроницаемой массой объектов, произвольно соединенных вместе, но преобразуется в живой космос, упорядоченный и полный смысла. В конечном счете, фатальная тоска угасания этнической культуры преодолевается воскресшей творческой тягой к структурированию Логоса в индивидуальном прозрении героя, от имени которого ведется рассказ. Показательна в этом смысле история его собственной жизни, обусловленная трагедией отца, спившегося графомана, увидевшего бессмысленность своих попыток хоть как-то запечатлеть бытие этноса в стихах и обнаружившего полную невостребованность своего призвания среди деградирующих соплеменников. Сцена утопления в проруби пишущей машинки на глазах у подрастающего сына трагикомична, но и символична – это жест отречения от стези народного акына и акт духовного самоубийства в глазах собственного ребенка. Как не стоит земля без праведника, так не живет и не развивается народ без своего акына. Не в этом ли причина угасания этноса? Мифологическая структура киноповествования погружает зрителя в циклический хронотоп, высвечивает кульминационные моменты духовных прозрений двух последних могикан на обочине чуждой им, и по всем очевидным признакам, тоже деградирующей, глобальной цивилизации: холодный блеск огней, ослепляющих, но не согревающих, агрессивный грохот городской техники, продажная любовь случайных ночных бабочек, одиночество и отчуждение в многолюдной и равнодушной человеческой толчее. Вдовец внезапно, обмывая тело любимой, по древнему архаическому обряду,

открывает для себя причину смерти жены, нелюбившей его и неродившей ему ребенка (нет ребенка – нет продолжения, нет надежды на бессмертие): Танюша очень любила птиц – но только не в клетках, ее девичья фамилия была Овсянка и вполне рифмовалась с именем ее тайного возлюбленного – Аиста) – надо было отпустить ее из клетки на свободу – как этих птичек! Может быть, тогда она бы не умерла? Однако смерть в мифе лишена безысходного трагизма. Общая эмоциональная окраска истории, рассказанной в фильме, – смирение. Смерть героев в финале представлена как инициация – начало новой жизни, воскресение в вечности, где вдовец найдет свою Танюшу, и они с ней теперь, конечно же, будут счастливы, ибо, пережив горе потери, он стал совсем другим человеком, а Аист, потомок непутевого акына, найдет на дне реки пишущую машинку своего отца и продолжит его дело, чтобы не исчезла в забвении вечности история его этноса. Безысходность реальности разрешается в мифе.

В идеально построеном, просчитанном фильме А.Балабанова «Кочегар» мир предстает как жесткая контрастная структура. Этнокультурный миф и мифологический герой, убежденный, что плохие люди должны гореть, здесь, как будто органично вмонтированы в подтекст, в подсознание современного, лишённого каких бы то ни было индивидуализирующих примет, безлико-стандартного мегаполиса. Сюжет построен на короткой истории любви, ревности и мести «маленького человека» – представителя якутского этноса – Большому миру глобальной цивилизации. Киноповествование балансирует на рискованном стыке величественного античного мифа и задыхающегося от немоты театра Абсурда – между трагической героикой эпических подвигов древних легенд и ничтожеством измельчавшей профанной повседневности. Обыденный кадр режиссер наполняет прозаическим ужасом и экзистенциальной тоской бытия. Архетипические смыслы транслируются напрямую из изображения. Художественный мир фильма аллегоричен. Россия 1990-х гг. представлена режиссером как антиутопия, с победившей жестокостью и утратой нравственных ориентиров. Современный российский город живет новыми – неархаическими мифами: это мифы власти, насилия, секса, денег. Основное занятие обитателей этого антимира – охота на врагов. Отличие современного охотника от архаического лишь в том, что сняты все табу. Изображая обыденность насилия, Балабанов не показывает ее истоков, акцентируя тотальный распад, энтропийность современной цивилизации. Где-то в недрах этого хаоса – фактически, в преисподней, у вечного огня кочегарки, прозябает Майор-якут, контуженный в Афгане, с октябрятской звездочкой на банной фетровой шапке. Режиссер сводит



человеческую экзистенцию к предельно лаконичному набору фундаментальных констант: поддерживать огонь, помогать любимой дочке, наказывать зло. Композиция действия обнажена до предела, словно в древнем якутском мифе, который гораздо реальнее и больше связывает утлое существование человека с Бытием, укореняет его онтологически, чем эта недостоверная, полная случайностей, злободневность. Восстановление в памяти героя этого мифа о добром якуте, пригревшем русского разбойника, который предаёт якута и насилует его жену, потребность воскресить миф и записать (тоже – подсознательное призвание акына!), передать его потомству (две девочки-школьницы, в бессознательной тоске по идеалу, скомпрометированному текущей историей, забредают в кочегарку послушать легенду – приобщиться к древней мудрости героических поколений допотопных времен, более достоверных и реальных, в их ощущении, нежели, отнюдь, не героические «подвиги» богатырей сегодняшнего дня) – своеобразная аллегорическая кульминация всей этой истории. Однако миф воскресает не только как Логос, но и на уровне героического поступка героя, убивающего убийц своей дочери. «Плохие люди должны гореть» – традиционная установка мифологического сознания рушится, когда личный опыт якута сталкивается с хаосом реальности. Миф преобразуется, обогащаясь новым смыслом в ярко индивидуализированном поступке героя, трансформирующего миф в высокую трагедию.

Интертекстуальная тенденция широко и вариативно представлена в современном российском кино. (См., например, такие фильмы, как «Изображая жертву» К.Серебренникова, 2006 г., «Кислород» И.Вырыпаева, 2009, «Европа-Азия» И.Дыховичного, 2008). Понятие интертекстуальности, введенное в научный дискурс Ю. Кристевой, трактовалось ею как «вариант бахтинского диалогизма»: «интертекст как «диалог», повторение уже ранее сказанного слова, преемственность традиции» [2; 40]. Это может быть ремейк, дописывание чужого текста, пародия. Интертекст понимается прежде всего как диалог, творчество на основе взаимодействия с традицией, уже известным в культуре текстом. Однако всегда в результате интертекстуальной интерпретации происходит расширение семантического пространства текста. Фильм Серебренникова «Изображая жертву» пронизан параллелями с фильмами «Плюмбум или опасная игра» В.Абдрашитова, «Курьер» К.Шахназарова, и, в общем, подхватывает и развивает тему нового молодого героя в современном социокультурном контексте. Однако более существенной оказывается очевидная отсылка к В.Шекспиру с его трагическим гуманизмом и глубиной философского обобщения. Главный герой

фильма, Валя, с его страхами перед жизнью и смертью, стремлением ускользнуть от всяческих посягательств на свободу своей личности, предстает одновременно и как характеристика времени, портрет поколения, причем, не одного, а сразу нескольких, и – как свидетель и критик времени, в котором всё – сплошная имитация, эрзац, заменитель реальной жизни симулякрами. Современный Гамлет страдает душевными «фантомными болями», прячется, старательно маскируется от внешнего вмешательства и тут же ежесекундно вопрошает: кто я? что я? Наложение на классический сюжет балагана современности, травестирование высокой трагедии подчеркивает онтологическую недостоверность и сюрреалистическую абсурдность настоящего.

В свою очередь, фильм И.Вырыпаева «Кислород», смешавший все жанры, нарочито разрушающий границу между документальным и художественным, реальностью и игрой, интимным, сокровенным существованием и Большой историей, профанным и сакральным, – фильм-диалог, фильм-вопросание современного человека, обращенное и к собственной душе, и к другому человеку, и к культуре, и к истории, и наконец, к Господу Богу, попытка оправдания человеческой правды перед лицом правды Божьей. Это, конечно, прежде всего, взволнованное авторское высказывание, направленное против монотонности восприятия жизни и Слова Божьего. Контекст библейских заповедей становится полем напряженного испытания и осмысления главных человеческих ценностей, таких, как любовь, свобода, жизнь, счастье, совесть. Музыка, речитатив, ритм сверхсложного монтажа, экспрессионистская эстетика кадров, переложение на язык кино техники вербатим – вида театрально-документального представления, – все направлено на создание провокативного эффекта восприятия. Визуально-вербальный текст завораживает многозначностью ассоциаций, распадается на цитаты.

Микроисторическая тенденция проявляет себя в таких, например, фильмах, как «Тоталитарный роман» Вяч.Сорокина, 1998 г., «Кружовник» А.Ихо, 2007 г., «В Париж» С.Крутина, 2009 г., «Край» А.Учителя, 2010 г., «Жила-была одна баба» С.Смирнова, 2011 г. Современный исследователь С.Зенкин, говоря о сходстве микроистории и филологии, отмечает, что «та и другая обращают историю к проблематике языка, которым обычно ведает филология. Но здесь и кардинальное различие между ними, так как филология, в отличии от микроистории, ориентирована прежде всего не на социальную, а на культурную контекстуализацию» [1; 365]. В еще большей степени это относится к искусству. Каждый из названных фильмов рассказывает неповторимую и трагическую ис-

торию конкретного человека с его индивидуальной судьбой, сопрягая ее с макроисторией. Это история отчаянной и неравной борьбы маленького незаметного человека за свое счастье перед лицом Большой истории. Фильм «Жила-была одна баба» С.Смирнова раскрывает частную жизнь одной женщины и четырех ее мужчин. Главная героиня – неграмотная крестьянка. Антоновское восстание на тамбовщине показано глазами простой крестьянки и через ее жизнь. Крестьянская Россия уподобляется Граду Китежу, который медленно, но неуклонно уходит под воду. Вообще микроистория как научная методология стремится к изучению ментальности «маленького человека», традиционно теряющегося в истории. Микроисторический анализ предполагает изучение частных явлений, происходящих в жизни отдельных людей, с целью выявления господства представлений и тенденций в обществе в целом. Становление микроистории как отдельной сферы научного исследования связано с современной ситуацией Постмодерна в гуманитарных науках. Это истории забытых людей, маргиналов, побежденных. Установка на деидеологизацию, отделение описания от оценки, отказ от предвзято-канонической интерпретации, – вот ее принципы. Однако на этом общность микроисторической научной методологии и собственно художественного подхода в современном кино заканчивается. Для микроистории все же устойчивым остается желание остаться в рамках объяснительной, а не понимающей, каузальной, а не герменевтической парадигмы, удержаться от опасности, грозящей многозначностью увлечения смыслом, способного увести доказательную историческую реконструкцию в произвольность художественной интерпретации. Для ученого-микроисторика граница между словом историка и словом исторического лица непреходима. Микроисторик не слышит диалогических интенций в речи исторических лиц. Микроисторик отказывает культуре в многозначности. Вместо анализа смысла он дает каузальное объяснение того или другого факта. Искусство же вообще и искусство кино, в частности, обращаясь к микроисторической парадигме, опирается прежде всего на экзистенциальный тип диалога, предполагающий не субъектно-объектную, а субъектно-субъектную форму коммуникации, порождающую ситуацию полифонической многозначности. Кино крупным планом разворачивает перед зрительским сознанием непосредственное свидетельство времени, озвучивая и визуализируя переживания людей-участников событий, не отбрасывая как второстепенные, а внимательно и скрупулезно фиксируя, неосознанные моменты, случайные подробности, поскольку именно в них и заключены главные «улики» для исторической реконструкции, в них всегда есть свой собственный, уникальный, инди-

видуальный, смысл, который история не вправе игнорировать. Кино сосредоточено не на учете каузальной обусловленности, но на раскрытии интенциональных смыслов в свидетельствах маленького частного человека. Поскольку история изначально есть история конкретного человека. С точки зрения российского кино, история всегда конкретна, уникальна, личностна.

Противоречия современной культуры не поддаются индуктивному анализу. Необходима дедуктивная методология. Кино задает эту дедукцию само по себе, благодаря своей синтетической структуре, метафоричности, способностью к интегрированию интерферентных смыслов и интертекстуальных связей.

### **Примечания:**

1. Зенкин С.А. Микроистория и филология / Казус индивидуального и уникального в истории. – 2–6. Под ред. М.А.Бойцова, И.Н.Данилевского. – М. – Наука. – 2007. – Стр.365-377. – С.365.

2. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хроно-топ. – 1994. – № 4. – стр.40-55. – С.40.

3. Починина Н.Е. Мифопоэтика в современном кино / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата наук по специальности 24.00.01-Теория и история культуры. – Томск. – ТГУ. – 2010. – 30с. – С.4.

4. Хренов Н.А. «Новая волна» в российском кинематографе: фильмы А.Звягинцева // Теория искусства и художественное воображение XXI века. – 2011. – №2(3). – стр.67-74. – С.67.

5. Яковлев Л.С. Российское кино в эпоху смены парадигм // Теория искусства и художественное воображение XXI века. – 2011. – №2(3). – стр.94-107. – С.94.

### ***3.2. Поиски синтетических форм культурной идентичности в современном российском кино***

Сегодня подлежит специальному выяснению, что представляет собой в наши дни философия культуры, какую специфическую информацию она может и должна добывать в условиях параллельного развития конкретных культурологических дисциплин и активизации различных способов художественного моделирования культуры. Современный этап развития культурологической мысли отличается широким развитием рядом с философским ее рассмотрением (а подчас и в конфронтации с ним) различных конкретно-научных культуроло-

гических дисциплин, с одной стороны, и форм художественно-образного постижения культуры – в прозе и поэзии, живописи и музыке, театре и кинематографе – с другой. Нам представляется, что современное кино вполне адекватно и внятно демонстрирует свое лидерство в контексте других искусств как актуальный и репрезентативный для культуры рубежа XX-XXI вв. вид художественного творчества, как форма культурного самосознания.

Развитие киноискусства связано со многими областями культуры – технически, мировоззренчески, эстетически. Являясь наиболее мобильным и коммуникативным из искусств, кинематограф образует наиболее подвижные формы интеграции. Интеграционные процессы, начиная с девятнадцатого века, становятся одними из определяющих в мировой культуре. При этом создается единое культурно-информационное пространство. Процессы интеграции сопровождаются двумя тенденциями – к стандартизации и индивидуализации. Кино как образное самосознание современной культуры стремится к воплощению индивидуального, раскрывая через уникальность художественного, общее состояние сегодняшнего мира.

Так, обращение современного кино к проблеме этномифологизма представляется нам связанным с поисками новых форм культурной идентичности – процессу, который в 1990-2000-е годы интенсифицируется и имеет во многом противоположную направленность по отношению к модернизации и унификации культурных ценностей в постсовременном глобальном мире. Для нас важным показателем актуальности обозначенной тенденции является наличие целого ряда примеров в мировом кинематографе последнего времени. Это такие заметные киноявления, как фильмы «Семь лет в Тибете» Жан Жака Анно, 1997 г., «Вавилон» Алехандро Гонсалеса Иньярриту, 2005 г. и некоторые другие. Думается, в русле этой тенденции следует рассматривать и фильмы А.Федорченко «Овсянки», 2010 г., и А.Балабанова «Кочегар», 2010 г.

В фильме А.Федорченко по сценарию Д.Осокина «Овсянки» в сверхконцентрированном виде проявился интерес к этнокультурной мифологии. Формально, на уровне фабулы, перед нами история вполне заурядных людей: муж и любовник едут хоронить свою женщину, захватив с собой двух птичек-овсянок. В пути и в процессе погребального действия муж рассказывает бывшему любовнику своей умершей жены историю их не очень счастливой жизни. А в конце, в результате автомобильной катастрофы, их машина уходит на дно реки. Однако в художественном мире фильма сюжетное начало оказывается сразу же подчиненным мифологическому, не просто «уравновешивается», а именно через под-

ключение к мифу, обогащается экзистенциальной семантикой. В результате, перед зрителем неторопливо разворачивается мифопоэтическая картина, неразрывно связывающая в единое целое две самоценные судьбы – уходящего из истории навсегда мифического финно-угорского народа – и вдовца-представителя этого народа, пытающегося в своей запоздалой исповеди осознать собственную вину перед умершей любимой женой. Символика фильма контрастно противопоставляет две реальности – мир профанный, это мир современного безликого мегаполиса, с его стандартами, урбанистическим пейзажем, затерянностью человека в лабиринтах городских джунглей, – и мир мифопоэтический – живой и целостный, где главное – человеческие лица – крупным планом, открытость скорбящего об утрате сердца, исповедальная откровенность в проявлении чувств, естественность природного ландшафта, река, огонь погребального костра, птицы – символ одновременно непосредственной живой жизни, освобождения, и – своего рода, проводницы на тот свет, выполняющие в фольклорно-мифологической традиции многих народов функцию медиаторов, связывающих мир здешний с потусторонним. Любо́й народ жив, пока живы его традиции и обряды-герои совершают древний ритуал погребения, приобщаясь к ценностным истокам своей культуры. Через символику обряда герои проникают в таинственную связь между временем, рождением, смертью, воскресением, любовью. Мир перестает быть для них непроницаемой массой объектов, произвольно соединенных вместе, – но преобразуется в живой космос, упорядоченный и полный смысла. В конечном счете, фатальная тоска угасания этнической культуры преодолевается воскресшей творческой тягой к структурированию Логоса в индивидуальном прозрении героя, от имени которого ведется рассказ. Показательна в этом смысле история его собственной жизни, обусловленная трагедией отца, спившегося графомана, увидевшего бессмысленность своих попыток хоть как-то запечатлеть бытие этноса в стихах и обнаружившего полную невостребованность своего призвания среди деградирующих соплеменников. Сцена утопления в проруби пишущей машинки на глазах у подрастающего сына трагикомична, но и символична – это жест отречения от стези народного акына и акт духовного самоубийства в глазах собственного ребенка. Как не стоит земля без праведника, так не живет и не развивается народ без своего акына. Не в этом ли причина угасания этноса? Мифологическая структура киноповествования погружает зрителя в циклический хронотоп, высвечивает кульминационные моменты духовных прозрений двух последних могикан на обочине чуждой им, и по всем очевидным признакам, тоже деградирующей, глобальной цивилиза-

ции: холодный блеск огней, ослепляющих, но не согревающих, агрессивный грохот городской техники, продажная любовь случайных ночных бабочек, одиночество и отчуждение в многолюдной и равнодушной человеческой толчее. Вдовец внезапно, обмывая тело любимой, по древнему архаическому обряду, открывает для себя причину смерти жены, не любившей его и не родившей ему ребенка (нет ребенка – нет продолжения, нет надежды на бессмертие): Танюша очень любила птиц – но только не в клетках, ее девичья фамилия была Овсянка и вполне рифмовалась с именем ее тайного возлюбленного – Аиста) – надо было отпустить ее из клетки на свободу – как этих птичек! Может быть. Тогда она бы не умерла? Однако смерть в мифе лишена безысходного трагизма. Общая эмоциональная окраска истории, рассказанной в фильме, – смирение. Смерть героев в финале представлена как инициация – начало новой жизни, воскресение в вечности, где вдовец найдет свою Танюшу, и они с ней теперь, конечно же, будут счастливы, ибо, пережив горе потери, он стал совсем другим человеком, а Аист, потомок непутевого акына, найдет на дне реки пишущую машинку своего отца и продолжит его дело, чтобы не исчезла в забвении вечности история его этноса.

В идеально простроенном, просчитанном фильме А.Балабанова «Кочегар» мир предстает как жесткая контрастная структура. Этнокультурный миф и мифологический герой, убежденный, что плохие люди должны гореть, здесь, как будто органично вмонтированы в подтекст, в подсознание современного, лишённого каких бы то ни было индивидуализирующих примет, безлико-стандартного мегаполиса. Сюжет построен на короткой истории любви, ревности и мести «маленького человека» – представителя якутского этноса – Большому миру глобальной цивилизации. Киноповествование балансирует на рискованном стыке величественного античного мифа и задыхающегося от немоты театра Абсурда – между трагической героикой эпических подвигов древних легенд и ничтожеством измельчавшей профанной повседневности. Обыденный кадр режиссер наполняет прозаическим ужасом и экзистенциальной тоской бытия. Архетипические смыслы транслируются напрямую из изображения. Художественный мир фильма аллегоричен. Россия 1990-х гг. представлена режиссером как антиутопия, с победившей жестокостью и утратой нравственных ориентиров. Современный российский город живет новыми – неархаическими мифами: это мифы власти, насилия, секса, денег. Основное занятие обитателей этого антимира – охота на врагов. Отличие современного охотника от архаического лишь в том, что сняты все табу. Изображая обыденность насилия, Бала-

банов не показывает ее истоков, акцентируя тотальный распад, энтропийность современной цивилизации. Где-то в недрах этого хаоса – фактически, в преисподней, у вечного огня кочегарки, прозябает Майор-якут, контуженный в Афгане, с октябратской звездочкой на банной фетровой шапке. Режиссер сводит человеческую экзистенцию к предельно лаконичному набору фундаментальных констант: поддерживать огонь, помогать любимой дочке, наказывать зло. Композиция действия обнажена до предела, словно в древнем якутском мифе, который гораздо реальнее и больше связывает утлое существование человека с Бытием, укореняет его онтологически, чем эта недостоверная, полная случайностей злободневность. Восстановление в памяти героя этого мифа о добром якуте, пригревшем русского разбойника, который предает якута и насилует его жену, потребность воскресить миф и записать (тоже – подсознательное призвание акына!), передать его потомству (две девочки-школьницы, в бессознательной тоске по идеалу, скомпрометированному текущей историей, забредают в кочегарку послушать легенду – приобщиться к древней мудрости героических поколений допотопных времен, более достоверных и реальных, в их ощущении, нежели отнюдь не героические «подвиги» богатырей сегодняшнего дня) – своеобразная аллегорическая кульминация всей этой истории. Однако миф воскресает не только как Логос, но и на уровне героического поступка героя, наказывающего убийц своей дочери. «Плохие люди должны гореть» – традиционная установка мифологического сознания рушится, когда личный опыт якута сталкивается с хаосом реальности. Миф преобразуется, обогащаясь новым смыслом в ярко индивидуализированном поступке героя, трансформирующего миф в высокую трагедию.

Противоречия современной культуры не поддаются индуктивному анализу. Необходима дедуктивная методология. Кино задает эту дедукцию само по себе, благодаря своей синтетической структуре, метафоричности, способностью к интегрированию интерферентных смыслов.



### *3.3. Литературная классика в рецепции кино как опыт художественного синтеза*

Современный этап развития культурологической мысли отличается широким развитием рядом с философским ее рассмотрением (а подчас и в конфронтации с ним) различных конкретно-научных культурологических дисциплин, с одной стороны, и форм художественно-образного моделирования культуры – в прозе и поэзии, живописи и музыке, театре и кинематографе, – с другой. В ситуации перехода культуры от логоцентрического разума к разуму интерпретирующему, когда, по выражению М.Хайдеггера, интерпретацию следует трактовать не как способ понимания бытия – гносеологически, а как способ бытия человека – онтологически, – кино, в силу интегративности своей природы, может восприниматься как универсальная форма герменевтики современной культуры. В начале XXI века постмодернистский кинематограф находит яркое выражение в механизмах рецепции и адаптации литературной классики к массовым формам художественного сознания, в опыте ремейков произведений прошлых лет, в тиражировании культурного наследия, когда автор продолжает чужие, либо пристраивает собственные тексты к классическим. Ситуация, в которой нагромождаются приемы художественного заимствования, иронии – показательный и непреходящий атрибут кризисного состояния современной культуры. Вместе с тем, современное российское кино схватывает, сопрягает и устанавливает нечто общее между явлениями, казавшимися несопоставимыми. Кино последних лет («Яр» М.Разбежкиной по мотивам повести С.Есенина, «Палата № 6» К.Шахназарова по мотивам рассказа А.Чехова, «Искушение» А.Прошкина по мотивам повести Ф.Горенштейна, «Вий» О.Степченко по мотивам повести Н.Гоголя и др.) убеждает, что поэтические матрицы художественной мысли (ментальные архетипы, топосы) свойственны современной отечественной культуре при всей ее повышенной личностности и принципиальной оригинальности. Следует согласиться с утверждением современного культуролога Н.А.Хренова, рассматривающего «актуализацию – в структурах киноязыка – символизма, мифа и архетипа как проявление рождающейся в обществе (на бессознательном уровне) жажды религиозной веры» [1, 292]. В полемике со структурализмом и рецептивной эстетикой нарратология в свое время выдвинула понятие глубинной повествовательной структуры, которая должна учитываться в «конфликте интерпретаций» [2, 20] и интенций автора и реципиента. При всех различиях художественной реальности в рассматриваемых нами ки-

нофильмах по мотивам прозы Н.Гоголя (фильм О.Степченко, 2014 г.) и А.Чехова (фильм К.Шахназарова, 2009 г.) матрицы (принципы поэтики) фиксируют некоторые ее общие особенности. «Воля к Сакральному» [3, 237] на уровне профанирования сверхчувственных аспектов мифа, сказки, притчи, в их синтезе с антиутопией, общность мотивов, инвариантность системы образов, композиции, темпоритм точки зрения, выражаемой в характере монтажа, – служат сигналами для создания у зрителя определенного ассоциативного ряда. В то же время постмодернистская культура создает проекцию на идеальный план современности и истории, осмысляет реальность глубиной этого идеала. «Идеальная перспектива культуры складывается в диалоге с классикой, в этической и эстетической ориентации на классику как миф, универсальный ценностный центр культуры, архетипический символ Вечности, дополняющий картину современности измерением бесконечности. Апелляция к А.Пушкину, Н.Гоголю, Ф.Достоевскому, Л.Толстому, А.Чехову рождает многообразие семантики и символики в современном искусстве» [4, 90]. В условиях разрушения системы советских идеологием, расширения культурного, общественного и индивидуального, сознания, в процессе усложнения картины мира на рубеже XX-XXI вв., возникает потребность нового, более объемного, мы бы сказали, гуманитарного, взгляда на классическую литературу в целом, на творчество Н.Гоголя и А.Чехова как самых не прочитанных советским кинематографом русских гениев, Гоголя – выразителя сокровенного культурного кода восточнославянского мира, не только автора «Вия», но писателя, исследующего экзистенцию «маленького человека», но и религиозного мыслителя, взглянувшего на мир с христианской точки зрения, первым призвавшего Россию к покаянию и нравственной ответственности, и – А.Чехова – художника, чей нравственный стоицизм органично связан с традицией православного христианства. Можно найти множество примеров в творчестве Чехова, показывающих, сколь пристально и напряженно он вновь и вновь возвращается к традиционному для русского сознания спору о Боге.

Процедура киноэкранизации «переводит» литературный, то есть словесный знак, на язык образов пластических, динамических и зримых, предполагает целый арсенал своих специфических изобразительных средств (монтаж, общий, крупный и средний планы, звук, цвет и свет, широкий формат и др.). Зримый образ, воссоздаваемый фильмом-экранизацией, лишен той многомерности, которой отличается образ словесный. Кино визуально, а словесное искусство – духовно. Вместе с тем, по мысли Р.Барта, способ интерпретации знаковой

структуры произведения реализует потенциально заложенные внутри этой структуры две равновеликие возможности: либо «текста-чтения», либо «текста-письма». В основе киноискусства – монтаж, который, с одной стороны, представляет собой техническую процедуру, с другой – это интеллектуальная работа, в процессе которой, в результате деятельного участия «структурального человека» [5; 115] из художественного произведения рождается «текст-письмо», который больше произведения, так как структурно расширяется, производит новые смыслы. И тогда можно говорить уже о символообразующем характере монтажа, семантической множественности киновысказывания. Так, в советской экранизации «Вия» 1967 года (реж. А.Птушко) использован монтаж именно как техническая процедура. Результатом творческих усилий создателей фильма явился «текст-чтение». Режиссер пошел по пути натуралистического иллюстрирования всех сюжетных деталей и подробностей. Чтобы проникнуть в гоголевскую атмосферу греха и воздаяния, покаяния и спасения, недостаточно просто следить за сюжетом. Здесь нужно включить иное зрение и мышление, на уровне ассоциаций и символов. Новый фильм «Вий» (2014, реж. О.Степченко) использует монтаж интеллектуальный. Кино пошло по пути ассоциаций, отсылающих зрительское восприятие к архетипам коллективного бессознательного, и – символизации, трактующей происходящее в диапазоне разнополярных ментальных точек зрения. Фильм является «Текстом-письмом», генератором «дрейфующих смыслов». Автор фильма, ломая традиционные стереотипы восприятия классики, максимально приближает гоголевский текст к восприятию сегодняшнего зрителя. Экранное, «клиповое» мышление, приученное к резкой смене и динамике раскадровки, ускоренному ритму в смене впечатлений, напряженной экспрессионистской цветовой гамме, диссонансам и контрастам аудиоряда, лихо закрученной интриге сюжета в интертекстуальной генерализации жанров мистического триллера, психологической мелодрамы, ужасика, «черной комедии», апокрифа, романтической сказки, получает возможность непосредственного приобщения к соучастию в экранном зрелище. Этому служат и технические возможности кино как визуального искусства, в частности, эффект перформанса, достигаемый, в том числе, и благодаря особенностям формата 3D. В экранизации советского времени киноповествование следует по пути буквального копирования фабулы гоголевской повести, обусловлено линейным монтажом, отсюда – иллюстративность, эмпирическая описательность; в то время, как создатели кинотекста в новом прочтении обращаются к контрастному монтажу, сочетая репризность, элементы палимпсеста и перформа-

тивности. Для постмодернистского кинотекста характерны нарушение последовательности изложения, разрушение хронотопа, амбивалентность верха и низа, реальности и вымысла, сна и яви, включение в синтетическую структуру кинотекста новых персонажей и децентрация рассказывания – введение свидетеля происходящих невероятных событий со стороны – иностранца, который даже говорит на другом языке, что усиливает семантическую и стилевую полиглотность кинотекста, требует перевода с языка на язык, рождает трудности понимания, умножает число ракурсов восприятия и оценок, допускает возможность наложения друг на друга разноуровневых, вариативных интерпретаций одной и той же небылицы про Вяя. Можно говорить о разрыве обыденного и фантастического в советском фильме как следствии влияния цензурных запретов в советском фильме, и – явной тенденции к нагнетанию сюрреалистической образности, визуальной экспрессии, фантазмагии ужасного и ирреального в новой киноверсии, использовании поэтики сновидения и даже галлюцинаций, балансирующей на грани реальности, здравого смысла и болезненного сдвига психики, кошмарного видения, бреда, – в изображении нечистой силы. Интертекстуальные связи отсутствуют в советском фильме и актуализированы в постмодернистской версии, преимущественно, за счет вербального и визуально-символического цитирования других гоголевских текстов, его собственной биографии и духовной судьбы, – всего того, что расширяет рамки художественного произведения до текста, превышающего самого себя. В результате в новой киноверсии органично присутствие личности самого писателя в сотворенном им же самим художественном мире, ощущается стиль его человеческого поведения, мистика его духовной судьбы. Деконструированный авторами новой киноверсии гоголевский текст разложен на отдельные элементы и структурирован заново – с приращением смысла. Сюжет лишен последовательности, материал рассказывания распределен между несколькими рассказчиками. В контекст киноповествовательной структуры введен контрастный, по отношению к персонажам гоголевского поэтического предания, взгляд на малороссийский этномифологический мирок со стороны – с позиции иной культурной ментальности – взгляд носителя рационального мировоззрения, ученого, атеиста, оттеняющий мистический и философский смысл всей чудесной истории, рассказанной писателем. В результате, современному зрителю, так же, как и иностранному путешественнику, герою фильма, никак не удастся отделить правду от фантазии, то, что было на самом деле, от домыслов, вранья, сознательного или бессознательного, явь от болезненного кошмарного сновидения, настоящее

от галлюцинаций алкогольного опьянения, бредовых видений на уровне коллективной белой горячки, и даже, возможно, реальной мистики, выплесков из преисподней подлинных персонажей нечистой силы, – вплоть до самого финала, когда, буквально, вдогонку с заключительными титрами фильма, туда, в благоустроенную и прагматичную западную жизнь, ученый иностранец, обалдевший от восточнославянского иррационализма, неволью для себя, увозит, невольной контрабандой, маленького, юркого и вездесущего гоголевского бесёнка. И на этом амбивалентном балансировании от мистики и бреда к реальности, от смешного до ужасного, высокого и низкого, то есть на этой игре, карнавальности народной жизни в ее первоистоках, с натурализмом подробностей веселого и страшного, избыточности экзотического колорита, – выстроен динамичный образ неповторимого гоголевского воображения.

Советская экранизация чеховского рассказа «Палата № 6», предпринятая режиссером Ю.Ереминым в 1991 году, основана на буквальном подходе к первоисточнику, стремлении к дословному переводу его на язык другого искусства. Режиссер пошел по пути добросовестного воспроизведения всех сюжетных деталей и подробностей в реалистическом изображении пошлой провинциальной повседневности и бездуховной общественной среды русской дореволюционной глубинки, загубившей недюжинные нравственные задатки главного героя. Советская экранизация в своей трактовке чеховской прозы не открывает зрителю новых уровней интерпретации нравственно-философской проблематики замечательного рассказа и исчерпывается «текстом-чтением, превращающим жизнь в тошнотворное месиво из расхожих мнений, в удушливый покров, сотканный из прописных истин» [6, 227].

Фильм К.Шахназарова «Палата № 6» – диалог не только с А.П.Чеховым, но с современным зрителем, способным погрузиться в контекст российской истории и культуры двух столетий. Если у Чехова Россия – это палата № 6, то у кинорежиссера современная Россия – огромная клиника для душевнобольных. Думается, что интерпретация чеховского рассказа для К.Шахназарова – это не просто стремление предложить зрителю новую киноверсию классического литературного произведения. Это личностный опыт художественной рефлексии о генезисе и текущем нравственном состоянии духовного сознания отечественной интеллигенции нескольких поколений и нащупывание выхода к новому самопониманию, самоопределению, культурному самосознанию. Жизненный путь героя в кинотексте – это процесс самопознания и поиски идентичности в потоке исторического времени. Кто он? Шестидесятник? Не только. Обобщен-

но-символически он выражает духовную судьбу российской интеллигенции двух столетий. Время в фильме тоже предельно сжато и условно. Настоящее время амбивалентно и имеет выход в прошлое и в будущее, причем, не только в социально-исторической горизонтали, но и в вертикальном измерении Вечности. Шахназаров максимально сближает кинореальность с подлинной картиной нашей повседневности. Фильм построен в жанре документальной хроники, череды сиюминутных интервью с врачом, медицинскими сестрами, психически больными людьми, знакомыми главного героя чеховской истории, то есть всеми непосредственными свидетелями истории его болезни. Хроника в фильме задает социокультурный контекст эпохи, в которой разворачивается история судьбы главного героя. Но этот контекст – не внешняя среда для личного жизненного поиска и самосозидательного усилия героя, а символическое измерение для испытания нравственной и духовной состоятельности российской интеллигенции вообще. Крупным планом перед зрителем предстает страдальческое лицо доктора Рагина – российского интеллигента, решающего гамлетовские вопросы о смысле бытия, о цели собственной жизни, о Боге и бессмертии. Весь классический набор духовных вопрошаний русского человека разворачивается в типичном контексте – на фоне книжных полок и знаковых, для современников эпохи «оттепели», портретов Э.Хемингуэя, Дж.Леннона, В.Высоцкого. Дорогие сердцу шестидесятников XX столетия имена как отголоски былых интеллигентских иллюзий и идеалистических мечтаний об обновлении жизни, разбившихся о жесткую действительность во времена брежневского застоя и в более поздние времена. На обломках рухнувшего мифа – слабый культурный герой, опустивший руки под грузом обстоятельств. Количественное преобладание зла в мире ослепило его, не различающего в рутине тусклой повседневности, ценности маленьких, конкретных, добрых дел, творимых обыкновенными, и такими же, как он, слабыми, маленькими людьми. Режиссер полемизирует с Чеховым, беспощадным к своему, сломленному обстоятельствами, герою, умирающему в финале повести, без обретения веры. В художественно сконструированном К.Шахназаровым кино-бытии присутствует Господь. Киногерою даны не только испытание, страдание, но и надежда, человеческое участие, ему послан Ангел-хранитель, возможность осознанного выбора себя, когда внешний мир перестанет иметь для него особое значение и быть препятствием на пути и он окажется способным «нести свой крест», уподобляясь Иисусу Христу, преодолевать все страдания и внешние обстоятельства, научиться любить и прощать. Может быть, именно теперь, потеряв свой

докторский статус, оказавшись за больничной решеткой, герой и воскреснет для новой осмысленной жизни, наполнив ее усилиями совестливой воли и деятельным добром. Символическая рамка истории главного персонажа обозначена двумя крупными планами: в начале фильма это душевнобольной пациент клиники, блаженный, с трудом произносящий слова искренней веры в окончательную победу добра над злом, а в конце фильма это лица двух смеющихся маленьких девочек, отсылающих зрительскую память к словам Иисуса Христа о невинных детях, не ведающих зла мира, ведь именно им принадлежит Царствие Небесное. Кинотекст К.Шахназарова выстраивает сложный нарративный рисунок, разбивая пространственное и временное единство, обращаясь к ассоциативной памяти, при этом обоюдная активность режиссера, зрителя и реального культурно-исторического контекста создают знаково-символическое пространство интересубъективности, опредмечивая и конкретизируя сферы внутренней жизни человека, прибегая к аналитической, метафорической раскадровке пространства, когда изображение становится мыслью, словом, символом, а взаимопроникновение мысли и факта, наблюдения и авторской оценки претворяются в форме метафорического и символического монтажа.

Представляется, что российское кино рубежа веков внятно демонстрирует свое лидерство в контексте других искусств как репрезентативный для современной культуры вид художественного творчества, как форма культурного самосознания. При этом в рамках постмодернистского пространства кино осваивает новые стилистические формы художественного высказывания, сочетающие реализм и условность, документалистику и воображение. Да и сам реалистический способ киноосвоения действительности претерпевает существенные изменения. Многослойность кинотекста, сочетающего различные языки и интегрирующего различные уровни восприятия, во многом обеспечивается за счет синтетической природы кино, впитавшего не только опыт литературы и других видов искусства, но и методологические открытия современного научного дискурса, философской и культурологической мысли.

### **Примечания:**

1. Хренов Н.А. Образы Великого разрыва. Кино в контексте культурных смыслов. [Текст]: монография / Н.А.Хренов. – Москва: Прогресс-Традиция, 2008. – 536с.

2. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. [Текст]: монография / П.Рикер. – Москва: Медиум, 1995. – 412с.

3. Тиллих П. Избранное: Теология культуры [Текст]: монография / П.Тиллих. – Москва: Юрист, 1995. – 479с.

4. Гашева Н.Н. Новое качество отечественного постмодернизма: преодоление синкретиза // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2013. – № 2(1). – Киров, ВятГГУ. – 2013. – С.90-95.

5. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика [Текст]: монография / Р.Барт. – Москва: Прогресс, 1994. – 616 с.

6. Барт Р. S/Z [Текст]: монография / Р.Барт. – Москва: РИК «Культура» -Ад Маргинем, 1994. – 302с.

### ***3.4. Открытие новых возможностей синтеза в кинематографе эпохи постграмотности***

В рамках заявленной темы предметом нашего рассмотрения будет знаково-символическая природа киновысказывания в авторском кино России в условиях постграмотности (на материале фильма К. Серебренникова «Юрьев день»). Актуальность темы исследования определяется общими процессами изменения культурного сознания на рубеже столетий, динамикой новаций в киноискусстве, открывающем сегодня новые пути познания и интерпретации усложняющейся реальности, формированием экранной культуры. Учитывая интегративный характер культурологического подхода, мы включаем в исследование категориальный аппарат смежных областей гуманитарного знания: философии, искусствознания, эстетики и семиотики. Наиболее репрезентативными методологическими основаниями в контексте нашего микроисследования становятся общесемиотические концепции анализа текста культуры, его логико-символической и смысловой структуры (К.Леви-Стросс, Р.Барт, Ю.Лотман, У.Эко); особую роль в осмыслении кинотекста и его смысловой глубины играет герменевтическая традиция (Г.-Г.Гадамер, М.Хайдеггер, М.Фуко) и постструктурализм (Ж.Делёз, Ж.Деррида, Ю.Кристева); взгляды К.Разлогова, предпринявшего попытку изучения «феномена децентрации культурного кинопространства в эпоху Интернета» [182]; выводы О.Аронсона о «главенстве коммуникативной составляющей киноязыка» [45]; концепция Н.Хренова, предлагающего «рассматривать структуру переходных процессов культуры и их слагаемых, что позволяет выделить базовые характеристики культуры (базовый тип ментальности, базовый тип личности)» [250]. Н.Хренов исследует кино в контексте смены культурных циклов. Сегодня подлежит специальному выяснению, что представляет собой в наши дни философия культуры, какую специфиче-



скую информацию она может и должна добывать в условиях параллельного развития конкретных культурологических дисциплин и активизации различных способов художественного моделирования культуры. Современный этап развития культурологической мысли отличается широким развитием рядом с философским ее рассмотрением (а подчас и в конфронтации с ним) различных конкретно-научных культурологических дисциплин, с одной стороны, и форм художественно-образного постижения культуры – в прозе и поэзии, живописи и музыке, театре и кинематографе, – с другой. Современное российское кино внятно демонстрирует свое лидерство в контексте других искусств как форма культурного самосознания. В рамках пространства постграмотности кино осваивает новые стилистические формы художественного высказывания, сочетающие реализм и условность. Да и сам реалистический способ киноосвоения действительности претерпевает существенные изменения. Справедлива точка зрения современного исследователя Л.Яковлева, отмечающего, что «доктрина реализма уже не служит адекватным инструментом описания сегодняшней реальности кинематографом: в пространстве постмодерна возможно создание гибридных текстов» [94]. Многослойность кинотекста, сочетающего различные языки и интегрирующая различные уровни восприятия, во многом обеспечивается за счет синтетической природы кино, впитавшего не только опыт литературы и других видов искусства, но и методологические открытия современного научного дискурса, философской и культурологической мысли. Как и спонтанный жизненный опыт, кинотекст воздействует на нас одновременно на уровне чувственно-эмоциональном, рациональном и интуитивном (подсознательном). При этом обоюдная активность автора, реципиента и реального культурного контекста создают семантико-семиотическое пространство интерсубъективности. Российское кино в условиях постграмотности выстраивает сложный нарративный рисунок, разбивая пространственное и временное единство, обращаясь к ассоциативности, опредмечивая сферы внутренней жизни человека, прибегая к аналитической, метафорической, декоративной и орнаментальной раскадровке пространства, когда изображение становится мыслью, словом, символом, а взаимопроникновение мысли и факта, наблюдения и авторской оценки претворяется в формах метафорического и символического киномонтажа.

В истории искусства не раз так бывало: устойчивые художественные качества рождались в результате хаотических сплетений, когда в процессе случайных экспериментов выделялся повторяющийся признак, постепенно становившийся обязательным и приобретающий на индивидуальное значение. Рассматриваемый нами кинотекст убеждает, что поэтические матрицы художественной

мысли (архетипические характеристики, топосы) свойственны российскому авторскому кино эпохи постграмотности при всей его повышенной личностности, принципиальной оригинальности. Ж.Делёз в свое время отмечал, что «кинематографический образ напрямую связан с повествовательностью и нарративностью» [75]. В полемике со структурализмом и рецептивной эстетикой нарратология выдвигает понятие глубинной повествовательной структуры, которая должна учитываться в «конфликте интерпретаций» и интенций автора и реципиента. При всей карнавальности художественной реальности в рассматриваемом кинотексте, матрицы (принципы поэтики) фиксируют некоторые ее общие особенности. «Приключения» русской идеи на уровне профанирования сакральных жанров мифа, сказки, притчи, в их синтезе с антиутопией, общность мотивов, инвариантность системы образов, композиции, темпоритм точки зрения, выражаемой в характере монтажа – служат сигналами для создания у зрителя определенного ассоциативного ряда. Общая структура фильма пронизана символизацией. Речь персонажей (вербальные тексты) лишь косвенно направлена на ясное прояснение знаково-символических рядов. Это создает сложности восприятия и понимания как смысла фильма в целом, так и отдельных его частей. Эти сложности нужны режиссеру для стимулирования встречной, зрительской работы над фильмом. Чувственно-вещественные феномены природного бытия, оскверненного советской цивилизацией и постсоветским вандализмом, уродливые объекты и реалии повседневного пространства русской провинции – снежная пустыня, река, ветхие деревянные жилища местных жителей, сами аборигены, – своей депрессивной неустроенностью, маргинальностью, сиротливым запустением – внятно и безнадежно контрастируют с осязаемой мощью древнерусской архитектуры местного музейного комплекса и творческим оживлением возрождающегося мужского монастыря. Средневековые храмы и крепостные стены символизируют значимость исторического времени, к которому принадлежат, и кажутся более реальными, нежели настоящее, свидетельствуют о достоверности великого прошлого России, его утрате и возможном возобновлении в актуальном усилии сознания. Непластические ментальные идеи воплощаются на языке визуальной образности. «Перекличка» художественных знаков в структуре киновысказывания убеждает, что русская идея – не абстрактный предмет умозрительной философии, касающийся прошлого, не анахронизм, а реальное явление современной культурной жизни России, проблема, стоящая перед каждым, кому не безразлична судьба его родины. В центре внимания авторского кино проблема внутреннего раскола русского мира. Дилемма «культурная интеллигенция и народная почва» рассматривается ре-

жиссером в контексте, заданном А.Солженицыным в его знаменитых обращениях к соотечественникам «Как нам обустроить Россию» и «Беглецам из семьи». Осмысление трагических событий русской истории XX века, распад всех связей, крушение жизненного уклада, опустошающий атеизм, духовное бездорожье, выраженное, опять же в емкой солженицынской формуле «России, полностью проигравшей двадцатый век» – акцентирует ответственность и очевидную вину культурной личности за внутренний раскол российской жизни. В фильме К.Серебренникова «Юрьев день» взаимопроникновение обозначенных тенденций становится формой выражения устойчивой в национальной культуре мифологемы «Русская идея», которая представлена в образной структуре фильма как необходимость возврата культурной личности к «почве», с тем, чтобы, разделив с народом его судьбу, пожертвовав собой, отрекшись от себя, собственных амбиций на исключительность, выбрать смирение, страдание, спасти этот вырождающийся и гибнущий народ, помочь ему занять достойное место в мировой цивилизации. Взамен «почва» даст элите возможность привести ее нравственные ориентиры в согласие с православными идеалами, что является необходимым условием дальнейшего братского слияния элиты и «почвы» в целостный русский мир и его воскрешение. Сюжет фильма обращает зрителя к архетипической схеме возвращения к корням. Героиня фильма – примадонна, перед эмиграцией в цивилизованную Европу привозит сына на родину, в древний русский городок Юрьев. Образ заброшенной русской провинции, забытой властями, оставленной на произвол судьбы благополучной элитой, спасающейся бегством с тонущего корабля, производит удручающее впечатление и на героиню, и на ее ироничного юного отпрыска, и на зрителя. Однако не все так просто. Прежде всего следует отметить, что древние города всегда строились на основе некоей сакральной топологии, происходящей из магической традиции данного народа. Расположение города в целом и его отдельных частей – ворот, храмов, цитаделей – никогда не было случайным или чисто утилитарным. Духи местности, персонажи сакрально-магического космоса порождают непостижимую рациональным сознанием духовно-энергетическую атмосферу, некую систему координат сакральной топографии, зону действия мистических, запредельных сил, вовлекающих героиню и ее ребенка в ситуацию экзистенциального выбора. Содержание выбора варьируется в пространстве жёсткой оппозиции между партисипацией и отчуждением. Русский мир оказывается живым, пространство родины волшебным, оно не отпускает от себя просто так, посылает испытания, искушения, как в сказке, троекратным повтором, предлагая героине три дороги, три судьбы, трех потенциальных сыновей, которых она никак не

может узнать (мотив угадывания-узнавания – тоже из области чудесного). Амбивалентное русское пространство соединяет реальность и сверхреальность, сталкивает с непознанным, загадывает загадки, волшебный русский мир подбрасывает героине, случайные – неслучайные знаки, встречи, слова, символические улики – в качестве неких мистических подсказок. Местные жители не понимают ее вопросов, русские люди, современники, но живут, как будто в двух совершенно разных «Россиях», приезжие – пришельцы с другой планеты. Мотив вавилонского столпотворения усиливается с появлением в кадре родственника хозяйки, у которой поселилась примадонна. Образ спившегося бродяги крупным планом в кадре представляет собой полную деградацию и первобытное полужвериное обличье осиротевшей без Бога, утратившей Божий образ и подобие, нации, изъясняющейся на смешанном наречии животных выкриков и дикой жестикуляции. Голос примадонны, старательно, профессионально исполняющей на непонятном простому народу итальянском языке оперные арии, пропадает, еще больше затрудняя общение интеллигентной героини со своим народом. И наконец, блуждая по городку среди трущоб и помоек, в поисках утраченного сына, она видит неопалимую купину – горящий ветхозаветный куст, явленный в допотопные времена взору пророка Моисея, которого Господь благословил на спасение своего народа. Чтобы общаться с Богом, человеку важнее иметь не голос, а слух, не случайно в финале картины героиню, решившую петь в церковном хоре, суровая регентша спросит, есть ли у нее слух («желающий слышать, да услышит»...). Воздух родины растворяет единственного сына героини, давая ей взамен других русских мальчиков, так же, как и ее родной сын, нуждающихся в материнской заботе, любви, помощи. Символика кинообразного языка обыгрывает семантику христианских знаков, отталкиваясь от каламбура и пародии: подтягивающийся на перекладине ворот юноша, как бы примеривается к распятию, а через несколько минут он примет крест настоящего страдания. Герой проходит через стеклянные двери на фоне креста, раскидывая руки, повторяя: «Бог или рацион?» Героиня в поисках сына тоже растворяется в воздухе родины, отказавшись от светской карьеры за рубежом, отрекаясь от автономной самостности, вступает на путь личностного умаления, смирения и подвижничества. На том месте, где много лет назад был дом ее деда, теперь туберкулезный диспансер для заключенных. Слиться с народом, разделить его страдания – эта семантика визуально выражена в радикальном решении героини – она красит волосы дешевой стандартной краской местного производства. Вот теперь она ничем от них не отличается, теперь они понимают ее язык, их объединяет общий русский крест. Символика креста в фильме

соотносима с еще одним важным библейским символом. Это – источник воды – утоляющий великую жажду в Ветхом Завете, когда Моисей ударяет посохом по камням, чтобы напоить свой народ в безводной пустыне, – и, наконец, – как откровение самого Христа-Логоса (вода вечной жизни), так просто открывшего свою миссию на земле в диалоге с самаритянкой у колодца. В начале духовного испытания, выпавшего на долю героини, она никак не может вспомнить названия реки в городе своего детства. Все попытки узнать название реки у встречного местного народа, напрасны, так как забыт столичной примадонной и сам народный язык – язык родины – встречные шарахаются от нее, как от инопланетянки. Далее, измученная неизвестностью и бесплодными поисками сына, героиня, припадая к железной колонке, машинально утоляет физическую жажду, но не находит душевного утешения и освобождения от груза ментальной ответственности. Ее тщетная истерика, бунт, яростные попытки уничтожить источник воды – знак неготовности к подвигу терпения и смирения (с миром – живой и мудрой жизнью, ее, сокрытыми от человека, таинственными законами примирения). Символична сцена, в которой героиня спасает от смерти истекающего кровью уголовника в туберкулезном диспансере (где погибают последние представители брошенного – государственной, и преданного – духовной элитой – русского народа), по-матерински прижимая его исхудавшее болезненное обнаженное тело к своей груди, обмывает от крови и грязи его голые ноги. Режиссерский монтаж отсылает зрительскую память к сюжету снятия с креста и оплакивания Иисуса Христа девой Марией. Образ Богоматери, теряющей и оплакивающей сына, на Руси издавна был одним из самых сокровенных, как и системообразующий для русской культуры, образ матери-земли. В фильме мать встает на путь жертвы, отдавая себя чужим чахоточным сыночкам, христианскому народу, принявшему в истории, по выражению В.Соловьева, «образ раба».

Авторское кино, преодолевая крайности постмодернизма, в ситуации постграмотности, обращается к методологии «христианского реализма» (С.Франк), раскрывающего необходимость ответственности человека за активное проникновение в мир сверхмирной благодатной силы. Современное кино пробуждает в человеке генную память о существовании целостного национально-культурного Бытия и наличии своего predeterminedенного места в нем. Противоречия современной культуры не поддаются индуктивному анализу. Необходима дедуктивная методология. Кино задает эту дедукцию само по себе, благодаря своей синтетической структуре, метафоричности, способностью к интегрированию интерферентных смыслов и интертекстуальных связей.

### Примечания:

1. Разлогов К. Мировое кино. М.: Эксмо, 2011.
2. Аронсон О. Метакино. М.: Ад Маргинем, 2003.
3. Хренов Н. Образы Великого разрыва. Кино в контексте культурных смыслов. М.: Прогресс-Традиция, 2008.
4. Яковлев Л. Российское кино в эпоху смены парадигм // международный журнал исследований культуры. 2011. № 2 (3). Теория искусства и художественное воображение XXI века. С.94-107.
5. Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2004.

### *3.5. Синтетические стратегии кинотекста в условиях современного кризиса литературоцентризма*

Актуальность темы исследования определяется общими процессами изменения культурного сознания к концу XX в. «в ситуации серьезного кризиса русского литературоцентризма, продолжившегося и в XXI в., что связано с наступлением эры медиацентризма» [4, 298]. Предметом рассмотрения является дилемма коммуникативных стратегий прочтения русской классики в советской экранизации и постмодернистском кинотексте.

Осознанию феномена литературоцентризма во многом способствовали работы Д.Сегала, И.Смирнова, Б.Дубина, В.Живова, М.Ямпольского. Независимо друг от друга этот концепт стали использовать И.Кондаков, М.Эпштейн, М.Берг, А.Генис, М.Липовецкий. Они сконцентрировали свое внимание на специфическом стремлении русской культуры организовывать свое целое вокруг литературы как ценностно-смыслового центра. Эта особенность русской культуры связывается исследователями не только с ее идейно-образным содержанием, выраженным вербально, но и с формами самосознания – нравственно-эстетического, социально-философского и религиозного.

Однако, как известно, литературоцентризм связан с логоцентризмом. Нарратология указывает на наличие базовых повествовательных форм, которые имеют отношение к власти Слова в культуре, но это и есть логоцентризм как характеристика всей классической стадии культуры. Как известно, логоцентризм проявляется не столько в доминировании художественной литературы, сколько в сакральном Слове (Разуме) и текстах, лежащих в основе всей культуры: религии, философии, архитектуры, изобразительных искусств и т.д. В этом смысле коммуникативные стратегии внутри классического типа художественности не одномерные, а вполне интертекстуальные и сложные, требующие ас-

социативности, символичности, метафоричности. Методология Р.Барта и других постструктуралистов направлена на преодоление логоцентризма.

Логоцентризм тесно связан с литературоцентризмом, но не сводится к нему. Здесь гораздо логичнее было бы обратить внимание на то, что смена власти Слова на власть визуального образа в современной культуре, знаменующая кризис логоцентризма, сказалась, конечно, и на художественной литературе (сюрреализм и другие проявления модернизма), да и внутри кинематографа в XX в. проявляют себя разные векторы его развития – литературоцентричные и ориентированные на другие типы медиа.

Сегодня положение литературоцентризма становится всё более критическим в ситуации перманентного соревнования литературы с кинематографом, радио, телевидением, видео, Интернетом, мультимедийными проектами. Аудиовизуальность и мультимедийность отодвигают традиционное чтение на периферию культуры, резко снижается массовый интерес к нему, теряются профессиональные навыки чтения. Как точно заметил И. Кондаков, «литература начала “встраиваться” в мейнстрим медиакультуры различными способами, тем самым вольно или невольно признавая наступление конца (а не просто очередного кризиса) эры литературоцентризма» [4, 298]. Словесность и визуальность меняются местами: киноинтерпретация больше не воспринимается как иллюстрация литературного произведения, но генерирует самостоятельный текст культуры, нуждающийся в последующей развернутой литературной иллюстрации, в подробном словесном комментарии к ранее увиденному на экране.

На рубеже XX – XXI вв. кинематограф находит яркое выражение в механизмах рецепции литературной классики к массовым формам художественного сознания. Вместе с тем современное российское кино схватывает нечто общее между явлениями, казавшимися несопоставимыми. Кино 2000-х гг. («Яр» М.Разбежкиной, «Палата № 6» К.Шахназарова, «Искушение» А.Прошкина, «Вий» О.Степченко и др.) убеждает, что поэтические матрицы художественной мысли свойственны современной отечественной культуре при всей ее повышенной личностности, проявляющейся в отчетливо выраженной – семантически, структурно и стилистически – авторской субъективности. В этой связи примечательно утверждение современного культуролога Н. Хренова, рассматривающего «актуализацию – в структурах киноязыка – символизма, мифа и архетипа как проявление рождающейся в обществе (на бессознательном уровне) жажды религиозной веры» [8, 292].

В полемике со структурализмом и рецептивной эстетикой нарратология в свое время выдвинула понятие глубинной повествовательной структуры, которая должна учитываться в «конфликте интерпретаций» [5, 20], и интенций автора и реципиента. При всех различиях художественной реальности в рассматриваемых нами кинофильмах по мотивам прозы Н. Гоголя (фильм О. Степченко, 2014 г.) и А. Чехова (фильм К. Шахназарова, 2009 г.) принципы поэтики фиксируют некоторые ее общие особенности. «Воля к Сакральному» [6, 237] на уровне профанирования сверхчувственных аспектов мифа, сказки, притчи в их синтезе с антиутопией, общность мотивов, инвариантность системы образов, композиции, темпоритм точки зрения, выражаемой в характере монтажа, служат сигналами для создания у зрителя определенного ассоциативного ряда. В то же время современная культура создает проекцию на идеальный план сегодняшней повседневности и истории, осмысляет реальность глубиной этого идеала. Ранее мы отмечали, что «идеальная перспектива культуры складывается в диалоге с классикой, в этической и эстетической ориентации на классику как миф, универсальный ценностный центр культуры, архетипический символ Вечности, дополняющий картину современности измерением бесконечности. Апелляция к А.Пушкину, Н.Гоголю, Ф.Достоевскому, Л.Толстому, А.Чехову рождает многообразие семантики и символики в современном искусстве» [3, 90].

В условиях разрушения системы советских идеологем, расширения культурного, общественного и индивидуального сознания, в процессе усложнения картины мира на рубеже XX – XXI вв. возникает потребность нового, синтетического взгляда на классическую литературу в целом, на творчество Н.Гоголя и А.Чехова как самых не прочитанных советским кинематографом русских гениев: на Гоголя – как выразителя сокровенного культурного кода восточнославянского мира, не только автора «Вия», но писателя, исследующего экзистенцию «маленького человека», религиозного мыслителя, взглянувшего на мир с христианской точки зрения, первым призвавшего Россию к покаянию и нравственной ответственности; на А.Чехова – как художника, чей нравственный стоицизм органично связан с традицией православного христианства.

Современный теоретик искусства В.И.Тюпа справедливо утверждает, что «поэтика неклассической художественности XX в. (стадиально пока еще не закончившегося) определяется метакреативизмом» [7, 30]. Творчество в воображении перестает быть для творцов самоцелью. Художественная деятельность отныне мыслится коммуникативной, применяющей определенные стратегии воздействия на воспринимающее сознание. «Стратегии здесь могут быть раз-



личными, они определяются ментальным вектором авторского сознания, расширяемым также и на сознание реципиента» [Там же].

Процедура киноэкранизации «переводит» литературный, т. е. словесный, знак на язык образов пластических, динамических и зримых, предполагает целый арсенал своих специфических изобразительных средств (монтаж, общий, крупный и средний планы, звук, цвет и свет, широкий формат и др.). Зримый образ, воссоздаваемый фильмом-экранизацией, лишен многомерности, отличающей образ словесный.

Вместе с тем, по мысли Р.Барта, способ интерпретации знаковой структуры произведения реализует потенциально заложенные внутри этой структуры две равновеликие возможности: либо «текста-чтения», либо «текста-письма». В основе киноискусства – монтаж, с одной стороны, представляющий собой техническую процедуру, с другой – это интеллектуальная работа, в процессе которой в результате деятельного участия «структурального человека» [1, 115] из художественного произведения рождается «текст-письмо», больше по объему и богаче по содержанию произведения, «текста-чтения», так как структурно расширяется, производит новые смыслы. И тогда можно говорить уже о символическом характере монтажа, семантической множественности киновысказывания.

В советской экранизации «Вия» (1967, реж. А. Птушко) использован монтаж именно как техническая процедура. Результатом творческих усилий создателей фильма явился «текст-чтение». Режиссер пошел по пути натуралистического иллюстрирования всех сюжетных деталей и подробностей. Но чтобы проникнуть в гоголевскую атмосферу греха и воздаяния, покаяния и спасения, недостаточно просто следить за сюжетом.

Здесь нужно включить иное зрение и мышление – на уровне ассоциаций и символов. Поэтика неклассической художественности характеризуется тем, что для осуществления взаимодействия креативного и рецептивного сознаний «метакреативизм» обращается к различного рода культурным кодам, «шифрующим» и «дешифрующим» художественные смыслы. Как заметил В.Тюпа, «коммуникативное удвоение творческой рефлексии как креативно-рецептивной становится актуальным свойством стратегически разнородных метакреативистских произведений» [7, 32]. Только владение зрителем этими культурными кодами обеспечивает полноценное художественное восприятие. Часто адекватное восприятие оказывается невозможным без активации в памяти реципиента другого произведения или целого ряда произведений, культурных фактов, значимых событий, выступающих в роли «шифра».

Новый фильм «Вий» (2014, реж. О.Степченко) использует монтаж интеллектуальный. Кино пошло по пути ассоциаций, отсылающих зрительское восприятие к архетипам коллективного бессознательного, и символизации, трактующей происходящее в диапазоне разнополярных ментальных точек зрения. Фильм является «текстом-письмом», генератором «дрейфующих смыслов». Автор фильма, ломая традиционные стереотипы восприятия классики, максимально приближает гоголевский текст к сегодняшнему зрителю.

Экранное, «клиповое» мышление, приученное к резкой смене и динамике раскадровки, ускоренному ритму в смене впечатлений, напряженной экспрессионистской цветовой гамме, диссонансам и контрастам аудиоряда, лихо закрученной интриге сюжета в интертекстуальной генерализации жанров мистического триллера, психологической мелодрамы, ужасика, «черной комедии», апокрифа, романтической сказки, получает возможность непосредственного приобщения к соучастию в экранном зрелище. Этому служат и технические возможности кино как визуального искусства, в частности, эффект перформанса, достигаемый в том числе и благодаря особенностям формата 3D. Создатели кинотекста в новом прочтении обращаются к контрастному монтажу, сочетая репризность и элементы палимпсеста.

Можно говорить о разрыве обыденного и мистического в советском фильме как следствии влияния цензурных запретов в пространстве политизированного социума и явной тенденции к нагнетанию сюрреалистической образности, визуальной экспрессии, фантасмагории ужасного и ирреального, использовании поэтики сновидения и даже галлюцинаций, балансирующей на грани реальности, здравого смысла и болезненного сдвига психики, кошмарного видения, бреда, в новой киноверсии.

Интертекстуальные связи не работают в советском фильме и актуализированы в постмодернистском, преимущественно за счет вербального и визуально-символического цитирования других гоголевских текстов, его собственной биографии и духовной судьбы – всего того, что расширяет рамки художественного произведения до текста, превышающего самого себя. В результате в новом фильме органично присутствие личности самого писателя в сотворенном им же самим художественном мире, ощущается стиль его человеческого поведения, мистика его духовной судьбы.

Деконструированный авторами новой киноверсии гоголевский текст разложен на отдельные элементы и структурирован заново – с приращением смысла. Сюжет лишен последовательности, материал рассказывания распределен между несколькими рассказчиками.

В контекст киноповествовательной структуры введен контрастный, по отношению к персонажам гоголевского поэтического предания, взгляд на мало-российский этномифологический мирок со стороны – с позиции иной культурной ментальности – взгляд носителя рационального мировоззрения, ученого, атеиста, оттеняющий мистический и философский смысл всей чудесной истории, рассказанной писателем. В результате современному зрителю, как и иностранному путешественнику, герою фильма, никак не удастся отделить правду от фантазии: то, что было на самом деле, от домыслов, вранья, сознательного или бессознательного, явь от болезненного кошмарного сновидения, настоящее от галлюцинаций алкогольного опьянения, бредовых видений на уровне коллективной белой горячки и даже, возможно, реальной мистики, выплесков из преисподней подлинных персонажей нечистой силы, – вплоть до самого финала, когда буквально вдогонку с заключительными титрами фильма, туда, в благоустроенную и прагматичную западную жизнь, ученый-иностранец, обалдевший от восточнославянского иррационализма, незаметно для себя увозит, невольной контрабандой, маленького, юркого и вездесущего гоголевского бесенка.

И на этом амбивалентном балансировании, на границе мистики и реальности, смешного и ужасного, высокого и низкого, т. е. на этой игре, карнавальности народной жизни в ее первоисточках, с натурализмом подробностей веселого и страшного, избыточности экзотического колорита, выстроен динамичный образ неповторимого гоголевского воображения.

Советская экранизация чеховской повести «Палата № 6», предпринятая режиссером Ю.Ереминым в 1991 г., основана на буквальном подходе к первоисточнику, стремлении к дословному переводу его на язык другого искусства. Режиссер пошел по пути добросовестного воспроизведения всех сюжетных деталей и подробностей в реалистическом изображении пошлой провинциальной повседневности и бездуховной общественной среды русской дореволюционной глубинки, загубившей недюжинные нравственные задатки главного героя. Советская экранизация в своей трактовке чеховской прозы не открывает зрителю новых уровней интерпретации нравственно-философской проблематики замечательной повести и исчерпывается «текстом-чтением, превращающим жизнь в тошнотворное месиво из расхожих мнений, в удушливый покров, сотканный из прописных истин» [2, 227].

Фильм К.Шахназарова «Палата № 6» – диалог не только с А.П.Чеховым, но и с современным зрителем, способным погрузиться в контекст российской истории и культуры двух столетий. Если у Чехова Россия – это палата № 6, то у

кинорежиссера современная Россия – огромная клиника для душевнобольных. Думается, что интерпретация чеховского рассказа для К.Шахназарова – не просто стремление предложить зрителю новую киноверсию классического литературного произведения. Это личностный опыт художественной рефлексии о генезисе и текущем нравственном состоянии духовного сознания отечественной интеллигенции нескольких поколений и нащупывание выхода к новому самопониманию, самоопределению, культурному самосознанию.

Жизненный путь героя в кинотексте – это процесс самопознания и поиски идентичности в потоке исторического времени. Кто он? Шестидесятник? Не только. Обобщенно-символически он выражает духовную судьбу российской интеллигенции двух столетий. Время в фильме тоже предельно сжато и условно. Настоящее время амбивалентно и имеет выход в прошлое и в будущее, причем как в социально-исторической горизонтали, так и в вертикальном измерении Вечности.

Шахназаров максимально сближает кинореальность с подлинной картиной нашей повседневности. Фильм построен в жанре документальной хроники, череды сиюминутных интервью с врачом, медицинскими сестрами, психически больными людьми, знакомыми главного героя, т.е. всеми непосредственными свидетелями истории его болезни. Хроника в фильме задает социокультурный контекст эпохи, в которой разворачивается история доктора Рагина. Но этот контекст – не внешняя среда для личного жизненного поиска и самосозидательного усилия героя, а символическое измерение для испытания нравственной и духовной состоятельности российской интеллигенции вообще.

Крупным планом перед зрителем предстает страдальческое лицо доктора Рагина – российского интеллигента, решающего гамлетовские вопросы о смысле бытия, о цели собственной жизни, о Боге и бессмертии. Весь классический набор духовных вопрошаний русского человека разворачивается в типичном контексте – на фоне книжных полок и знаковых для современников эпохи оттепели портретов Э. Хемингуэя, Дж. Леннона, В. Высоцкого. Дорогие сердцу шестидесятников имена выступают отголосками былых интеллигентских иллюзий и идеалистических мечтаний об обновлении жизни, разбившихся о жесткую действительность в период брежневского застоя и в более поздние времена. На обломках рухнувшего мифа – слабый культурный герой, опустивший руки под грузом обстоятельств.

Режиссер полемизирует с Чеховым, беспощадным к своему сломленному обстоятельствами герою, умирающему в финале повести без обретения веры. В художественно сконструированном К.Шахназаровым кинобытии присутствует

Господь. Киногерою даны не только испытание, страдание, но и надежда, человеческое участие, ему послан Ангел-хранитель.

Символическая рамка истории главного персонажа обозначена двумя крупными планами: в начале фильма это душевнобольной пациент клиники, блаженный, с трудом произносящий слова искренней веры в окончательную победу добра над злом, а в конце фильма это лица двух смеющихся маленьких девочек, отсылающих зрительскую память к словам Иисуса Христа о невинных детях, не ведающих зла мира, ведь именно им принадлежит Царствие Небесное.

Кинотекст К.Шахназарова выстраивает сложный нарративный рисунок, разбивая пространственное и временное единство, обращаясь к ассоциативной памяти, при этом обоюдная активность режиссера, зрителя и реального культурно-исторического контекста создает знаково-символическое пространство интересубъективности, опредмечивая и конкретизируя сферы внутренней жизни человека, прибегая к аналитической, метафорической раскадровке пространства, когда изображение становится мыслью, словом, символом, а взаимопроникновение мысли и факта, наблюдения и авторской оценки претворяется в форме метафорического и символического монтажа.

Многослойность кинотекста, сочетающего различные языки и интегрирующего различные уровни восприятия, во многом обеспечивается за счет синтетической природы кино, впитавшего не только опыт литературы и других видов искусства, но и методологические открытия современного научного дискурса, философской и культурологической мысли.

В ситуации перехода культуры от логоцентрического разума к разуму интерпретирующему, когда, по выражению М.Хайдеггера, интерпретацию следует трактовать не как способ понимания бытия – гносеологически, а как способ бытия человека – онтологически, кино организует мышление зрителей, делая их со-творцами художественного дискурса. Сравнительный анализ двух пар кинофильмов раскрывает принципиальную разнонаправленность коммуникативных стратегий текста-чтения в советских экранизациях, с его ориентацией на описательность наррации, скрупулезную верность литературному первоисточнику, монологизмом и дидактичностью конвенций между зрителями и автором, сформированными советской образовательной и медиасферой, и текста-письма в постмодернистских версиях, принципиально отличающегося от традиционного произведения, являющегося не структурой, а, как отмечает Р.Барт, «структурообразным процессом, игрой, где прочерчены линии смысловых сдвигов» [2, 230], ориентированного на активизацию ассоциативного мышления реципиента в пространстве интертекстуальности. Коммуникативные стра-

тегии кинотекста в условиях кризиса литературоцентризма расширяют возможности неклассической художественности.

#### **Примечания:**

1. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика: монография / Р. Барт. – Москва: Прогресс, 1994. – 616 с.

2. Барт Р. S/Z: монография / Р. Барт. – Москва: Культура: Ад Маргинем, 1994. – 302 с.

3. Гашева, Н. Н. Интегративность киновысказывания: авторское кино России 2000-х годов / Н. Н. Гашева // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 3 (71). – С. 68–79.

4. Кондаков, И. В. Аудиовизуальная антропология в эпоху постмодерна / И. В. Кондаков // Аудиовизуальная антропология. История с продолжением. – Москва: Институт наследия, 2008. – С. 298–319.

5. Рикер, П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике: монография / П. Рикер. – Москва: Медиум, 1995. – 412 с.

6. Тиллих, П. Избранное: Теология культуры: монография / П. Тиллих. – Москва: Юрист, 1995. – 479 с.

7. Тюпа, В. И. Литература и ментальность / В. И. Тюпа. – Москва: Прогресс-Традиция, 2009. – 276 с.

8. Хренов, Н. А. Образы Великого разрыва. Кино в контексте культурных смыслов: монография / Н. А. Хренов. – Москва: Прогресс-Традиция, 2008. – 536 с.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, стремясь преодолеть кризис линейно-утопической методологии и постмодернистского нигилизма, мы обратились к культурологической парадигме. Акцент на воспринимающем сознании, метаисторическая позиция в интерпретации культуры как динамической системы позволила нам рассматривать русскую культуру через призму синтетических связей и взаимодействия открытых структур.

Взгляд на русскую литературу XIX-XX вв. в ее экстра- и интракультурологических характеристиках, в синхронии и диахронии ее связей с другими формами культурного сознания и в целом – с культурой как метатекстом, подвижной, саморазвивающейся, сложноорганизованной системой с необходимостью заставляет обратиться к такой метакатегории как динамический синтез, рассматриваемой в качестве общей субстанции культуры, основной структуры и способа отношений, определяющего механизм и логику культурной динамики, обеспечивающего ее устойчивость и жизнеспособность; генерирующей образование и движение в культуре всех прочих ее многоуровневых структур и процессов. Этот подход позволяет нам сосредоточить свое внимание на изучении синтетизма как характера проявлений той или иной культурной структуры, выявить общие типологические черты синтетизма, свойственные культуре в целом и исследовать особенные, индивидуальные свойства синтетизма русской литературы как части искусства XIX-XX вв. и, в целом, как культурного самосознания; исследовать процессы, происходящие как внутри разных синтетических форм, так и в динамических их взаимодействиях с другими.

На этих параметрах мы стремились рассматривать динамику художественной культуры и искусства, переходы (внутри) и взаимодействия внутренних синтетических структур в контексте экстракультурологических и интракультурологических взаимообусловленностей. Рассмотрение культуры как сложной динамической иерархии синтетических форм позволяет сосредоточиться на изучении самого внутреннего механизма ее эволюции. Взгляд на синтез как аспект развития раскрывает стереоскопическую, вибрирующую природу культуры, основным движущим законом которой является асимметрия трансформаций, происходящих на разных уровнях подвижной иерархии. Неравномерность этих изменений воплощается в эволюции русской литературы и искусства XIX-XX вв. Выделенные нами сквозные формы динамического синтеза (ментальный, жизнетворческий, антропологический, структурный) отражают содержа-

тельные процессы развития общей культурной парадигматики (можно говорить не только о религиозно-философской, духовной, эстетической, но и об идеологической, общественно-психологической, социологической и т.д.). Структурные уровни ментальности определяют трансисторическую актуализацию в процессе развития искусства и культуры в целом тех или иных типов исторически складывающихся синтетических моделей. Синкретизм, канон, пластика, спиритуализм, гуманизм, иррациональность, миф, интеграция, антисинтез, игра, тотальный синтез, интроверсия, созерцание могут уходить в «подтекст» культуры или вновь определять характер и направленность развития всех ее подуровней и подсистем. Инволюция в этом смысле, движение вспять в искусстве не всегда означает деградацию, но всегда свидетельствует о новом уровне самовыявления ментальных структур. Синтез и потребность в нем остаются как формы движения к постоянному обновлению культуры.

Предложенная методология анализа субстанции структуры любой системы – синтетизма – по-новому раскрывает нам историческую динамику художественной культуры, искусства и русской литературы; позволяет представить русскую литературу XIX-XX вв. в широком культурологическом контексте как целостную систему в общей панораме развития культуры; дает возможность увидеть динамику преобразований синтетических систем (субъектно-объектных); проследить переходы из одной системы в другую или преобразование старых систем; уловить эволюцию стиля художественного творчества в категориях синтеза, соотнося типологически выявленную нами субстанцию любой структуры (синтеза) со структурой образного сознания, художественного образа, творческого метода, критериями художественности и целостной концепции русской культуры в ее динамике.

Предложенная нами метакатегория динамического синтеза позволяет рассматривать русскую литературу XIX-XX вв. не просто в интертекстуальных, но в дифференциальных отношениях. Тринитарный принцип противостоит диалектике и переводит в культурологический регистр расхожее мнение, что истина лежит посередине между двумя противоположными ответами. Введение метакатегории динамического синтеза позволяет между линиями Демокрита и Платона в философии провести забытую линию Парменида, согласно которой и мысль, и предмет тождественны. Но это не статическое тождество, а хроноструктура дифференциальных отношений субъекта и объекта. Не вдаваясь собственно в философские штудии, можно сказать, что категория художественного мира в литературоведении в наибольшей степени отвечает именно парменидов-



скому принципу. Авторское сознание особым образом воплощается в динамическом развертывании художественной целостности, становится действенной реальностью. Диалектика знает лишь два противоположных полюса. Великое множество состояний между этими полюсами воспринимается ею как скоропреходящий момент бытия. Неопределенность должна разрешиться в ту или иную пользу. Воспитанные на диалектике, мы никогда не достигнем даже сколько-нибудь полной относительной истины, – для нас всегда, как и в марксизме, господствующими идеями будут идеи господствующего класса, господствующей моды или даже настроения. В тернарной модели аспект неопределенности, аспект продуктивного диалога противоположностей (дифференциальных отношений) составляет решающую и определяющую подвижную структуру бытия. Лишь в диалектике борьба обоюдонесовместимых начал доходит до победного конца одной из противоположностей. Интересно в этом смысле замечание Ж.Делёза о «слишком крупных ячейках извращенной диалектики, прибегающей к оппозициям». В триалектике же, как мы убеждаемся в ходе нашего исследования, действителен их динамический синтез – модель, изоморфная русской культуре XIX-XX вв. как саморазвивающейся системе. В то же время, как мы выяснили, динамический синтез ментальности и реальности в русской культуре раскрывает невозможность их тождественности. В динамическом пространстве их дифференциальных отношений происходит образование культурных смыслов, структурно воспроизводящих синтетическую матрицу.

Имея в виду, что подлинная реальность культуры не исчерпывается социумом, политикой, историческими событиями и фактами, мы обращаемся к миру духовному – территории культурных смыслов, где в результате медиации создается срединная культура. Эта срединная культура осуществляет себя в литературных текстах XIX-XX вв., динамически структурирующих и раскрывающих в своем художественном сознании ментальные ценности русской культуры.

Осмысление автомодели русской культуры позволяет нам увидеть своеобразие культуррефлексивного контекста русской литературы XIX-XX вв., динамически складывающегося на стыке литературы с философско-религиозной рефлексией не только своего времени, но и мировой культуры в целом. Можно говорить об интерактивности и несинхронности культуррефлексивного контекста, поскольку только в условиях полилога в «Большом времени» культуры, незамкнутости Автора в своем хронотопе возможно проследить глубинную логику рождения смыслов. Плотность совпадений – свидетельство общего поля, как

никогда напряженного в русской культуре XIX-XX вв., доказывающего общность проблем и решений, в том числе и образных. Отзывчивость мысли, узнающей родственное и перекликающееся, – также свидетельство того, что культурорефлексивный контекст русской литературы XX-XXI вв. организуется на параметрах динамического синтеза.

Авторский мир Ф.М.Достоевского рассмотрен нами в работе как динамичный и подвижный центр культурорефлексивного контекста, аккумулирующий духовно-эстетические интенции предшественников и смыслопорождающий источник художественных открытий последующих эпох. Контекст Достоевского выстраивает закономерный сюжет структурирования и осмысления «русской идеи», особенно в последние два десятилетия его творческой жизни. Активное присутствие в рефлексиях Достоевского и в его художественном мире контекстов А.Пушкина, П.Чаадаева и других мыслителей, полемика с современниками, напряженные размышления писателя над судьбами России и человечества, собственный жизнетворческий опыт – позволили ему интуитивно ощутить и проявить новое мышление, новую методологию. И здесь эстетические сдвиги и формирование поэтики художественной модальности оказались неразрывно и органично связанными с ментальной спецификой отечественной культуры.

Рассматривая русскую литературу XIX-XX вв. как культурное самосознание, мы имеем в виду, что она универсальна и репрезентативна и как пограничное явление выражает ментальные ценности всей культуры, отказавшись от статичности риторико-классического дискурса и структурируя новый тип художественной целостности, методология которой связана теперь с особенностями поэтики модальности. Можно предположить, что порождающим принципом поэтики художественной модальности в русской литературе XIX-XX вв. является принцип динамического синтеза, охватывающий ее как целое (несмотря на различия между классическим и неклассическим этапами). В этой ситуации рассмотренная нами категория Автора как автономной личности является центральной, ценностнообразующей. Переживающее сознание Ф.Достоевского выступает не как поле расположенной манифестации дуализированных, бинарных смыслов, между которыми осуществляется экзистенциальный выбор, а как интерферентное пространство синтетического становления промежуточных смыслов. Все противоречия исторической реальности и духовного мира человека организуются на уровне динамического синтеза в позиции Автора. Ничто не отвергнуто, и ничто не может быть окончательно принято как единственная правда и возможность. Авторская точка зрения выражает тради-

цию христианской антропологии, позицию примирения, т.е. культуры, в чем и состоит, как мы полагаем, вклад русской литературы XIX-XX вв. в мировую. Опираясь на методологию, связанную с национально-культурной ментальностью, Достоевский поверх социально-политического целенаправленно выстраивает культурорефлексивный контекст.

Подробно останавливаясь на проблеме утопизма синтеза, мы анализируем религиозно-этическую «программу» Достоевского с опорой на его творчество и приходим к выводу, что необходимо различать внутри культуры ее этническое и национальное, бессознательное и личностное начала. Позиция писателя отражает парадоксальную метафизику христианства, выражает логику динамического синтезирования идеала, объединяющего русских художников до и после Достоевского их принадлежностью к православно-христианской культурной традиции (А.Пушкин, Н.Гоголь, Л.Толстой, А.Чехов, А.Ахматова, Н.Гумилев, М.Осоргин, М.Булгаков, Б.Пастернак, А.Солженицын, Ю.Мамлеев, Т.Зульфикаров, О.Николаева, М.Кучерская и др.). Мы думаем, что дифференциальные отношения личностного и родового начал, их динамический синтез в художественном мире Достоевского подготовили почву для возникновения полифонической структуры его романов, раскрытой М.Бахтиным.

Это синтез, исключая тоталитарное мирозерцание в любых его проявлениях, поскольку имеет в виду «персоналистичность» в качестве организующего принципа. Мы увидели, что существенным для раскрытия взаимосвязи культурного самосознания и специфики художественного сознания в русской литературе XIX-XX вв. является полемический диалог Ф.Достоевского и К.Леонтьева, анализируя который можно сделать вывод, что снимая неразрешимость антиномии на пути динамического синтезирования имманентного и трансцендентного, писатель в своем художественном мире следует традиции «христианского гуманизма» и отстаивает возможность «рая на земле» через христианскую любовь к ближнему и доверие к «живой жизни». Существование разрыва между умозрительными «теориями» героев и их экзистенциальным поведением – и его синтетическое снятие – типичная черта построения художественного образа у Достоевского. В этом, как мы полагаем, главная черта экзистенциального сознания, сложившегося в русской культуре XIX-XX вв., в отличие от западного безрелигиозного экзистенциального сознания. В отличие от безысходности, отчаяния, восприятия жизни и Бытия как трагического и бессмысленного абсурда, хаоса западного варианта экзистенциального сознания, русское экзистенциальное сознание связано с православно-христианской трак-

товкой «живой жизни» как истинной любви, которой проникается человеческая личность, с тем, чтобы эту любовь, подобно Иисусу Христу, излить в мир и наполнить его теплым светом и радостью. Средоточием, подвижным центром возможного трансцензуса имманентного и трансцендентного оказывается человек как незаконченное, духовно-динамичное существо. Имея в виду подобный синтез, дифференциальные отношения имманентного и трансцендентного, эмпирического и метафизического, мы считаем, что термин «духовный» или «христианский реализм», используемый сегодня некоторыми исследователями (М.Дунаев, И.Есаулов, А.Алексеев и др.) не является полностью объяснительным. При освещении историко-литературного процесса и выявлении доминантных особенностей художественного сознания в литературе XIX-XX вв., думается, необходимо иметь в виду, что стремление воплотить действительность с точки зрения вечности не всегда связано у того или иного художника напрямую с религиозной мистикой. Вот почему мы полагаем, что более корректным был бы термин, соединяющий понятия экзистенции, экзистенциального сознания и онтологии. Мы вводим понятие экзистенциально-онтологического реализма, имея в виду, что тернарная модель в русской литературе оказывается сквозной и проявляется не только у А.Пушкина, Н.Гоголя, Ф.Достоевского, Л.Толстого, А.Чехова, но и у И.Тургенева, И.Гончарова, акмеистов, А.Ахматовой, Н.Гумилева, О.Мандельштама, Б.Пастернака, М.Осоргина, М.Булгакова, Г.Газданова, В.Набокова, А.Солженицына, Ю.Мамлеева, Т.Зульф리카рова, Л.Петрушевской, В.Высоцкого, И.Бродского и др.

Изучение текстов русской литературы XIX-XX вв. с учетом проблемы Автономного Автора позволило нам осмыслить по-новому структуру смысла, рождающегося как подвижное целое в результате динамического синтеза эстетических, психологических, философских, интуитивно-творческих текстов. Динамически-синтетическая структура виртуального смысла в русской литературе XIX-XX вв. в эпоху художественной модальности осознается нами как процессуальная, учитывающая дифференцированный характер модусов конфликтности, поскольку смысл рождается не как уничтожение или примирение противоположностей, но как их одновременное сосуществование в подвижных рамках процесса дифференциации. Таков характер динамического синтеза литературы и философии, рассматриваемого нами в работе как смыслопорождающий ментальный контекст.

Системы разных языков (литературы и философии) самоорганизуются, ориентируясь на метаописание, акцентируя то, что актуально для метаязыка,

транслируя ментальный архетип как в синхронии, так и в диахронии, и делая второстепенным, отсекая, либо выявляя несостоятельность онтологической аксиологии того, что не органично для ментальных предпочтений культурного сознания. Разумеется, дело не в том, что литература и философия XIX-XX вв. предстают только лишь как пучок вариантов одного или нескольких устойчивых архетипов, напротив, в едином тексте (литературы или философии) вычленяются некие субъекты, внутренне ориентированные на диалог друг с другом, не только в этом диалоге преобразующие друг друга, но и преобразующиеся благодаря особой специфике самих этих структур – литературы и философии. Единый текст таким образом внутренне конфликтен, и из этой конфликтности рождается его качественно новая сущностная многоцентричная целостность.

Мы увидели далее, что системообразующий для культурного самосознания характер русской литературы XIX-XX вв., выражающийся в синтетичности ее устремлений и поисков, обусловлен ее «нелитературностью», стремлением к выходу за рамки определенного вида искусства, вообще эстетики. В этом плане мы выявили органическую взаимосвязь жизнестроительного аспекта ментального синтеза и особенностей художественного сознания с его тенденцией к выходу за свои границы. Не только для А.Пушкина, Н.Гоголя, Ф.Достоевского, Л.Толстого, но и для А.Чехова, А.Ахматовой, Н.Гумилева, М.Осоргина, М.Булгакова, Б.Пастернака, А.Солженицына, Ю.Мамлеева и некоторых других российских писателей, творчество которых мы не анализировали в работе, но чьи житнетворческие интенции структурируют культурорефлексивный контекст литературы XIX-XX вв., – русская литература, независимо от того, осознавали они это или нет, была семиотическим пространством решения философских, смысложизненных, религиозно-этических вопросов в образной форме.

Очевидно, что устойчивое тяготение к живописности, пластике, концентрированной словесной образности, свойственное не только для русской литературы XIX, но и XX в., есть проявление общей особенности ментальности, национального самосознания, опирающегося на православную концепцию Богочеловека, вочеловечивания Христа и любви Бога к человеку, Богоявленности Творца через его творение. Но также и языческая витальная энергия и восприятие мира как одухотворенного, природного Бытия как вместилища чудесных сил, животворного начала праздничности Бытия, – факторы, структурирующие общие черты национального идеала восприятия мира, включающего смирение перед живой, конкретно-чувственной жизнью в ее онтологии, опору на единственно верную точку зрения – точку зрения самой жизни, восприятие самой

жизни как эстетически осязаемого совершенства, чувственно переживаемого в непосредственном контакте с ней. Эта конкретно-образная установка – не просто особенность национальной эстетики как художественного феномена, но основа православно-христианского экзистенциального мировосприятия, суть которого отлична от пантрагизма западного экзистенциального сознания. Обретение смысла жизни не умозрительно, но через труд христианской любви, «умное делание», что означает нравственно-творческую активность человека, отдающего себе отчет в относительном характере земной реальности и в то же время радостное благоговение перед абсолютным Совершенством вечно текущей жизни. На рефлексивном уровне персоналистического мировоззрения в русской философии XIX-XX вв. и через ее диалог с искусством мы констатируем утверждение синтетического подвижного единства этического и эстетического начал, ранее и одновременно воплощаемого в художественном сознании русской литературы XIX-XX вв.

Тот этико-эстетический идеал, который как данность являл себя в древнерусской иконе и духовности Святой Руси, иначе выражается в иных культурных и духовно-нравственных условиях в литературе XIX-XX вв. – в период кризиса и переоценки всех ценностей, когда вопрос о смысле жизни затрагивается Достоевским. Идея преодоления границы между литературным текстом и жизнью по-разному воплощается и у других русских писателей XIX-XX вв. Вместе с тем Достоевский вслед за А.С.Пушкиным не отказывается от своих творений, подобно Л.Толстому или Н.Гоголю. У Достоевского элементы художественной конструкции оказались способными выразить авторскую концепцию мира как бесконечной динамики и человека как незавершенной структуры. Эта тенденция выводила творения Достоевского за рамки только литературы и превращала художественное целое в концентрат религиозно-философской мысли, в концентрат онтологических смыслов. Преодолевая условности наррации, Достоевский перестраивает повествовательную структуру, обращаясь к диалогу, являющему собой говорящее Бытие – слово о мире становится словом самого мира; слово о человеке героя – словом самого человека, устанавливается ситуация дифференциальных, подвижных отношений человека и Бытия.

Мы думаем, что в логике художественного сознания Достоевского, воплощенной в его концепции Бытия и человека как принципиально незавершенных, процессных феноменов, представлен сам механизм универсального существования открытых хроноструктур, организованных и проявляющих себя по принципу динамического синтеза. И в таком ракурсе рассматривая проблему мен-

тальности русской культуры, очевидно, важно увидеть, что само это понятие не имеет ничего общего с идеологией (как-то: «самодержавие, православие, народность»). Поскольку идеология всегда прагматичнее и оперирует статичными символами, готовыми мнениями о том или ином предмете, явлении и т.д. Понятие ментальности скорее соотносимо со способом мышления, точкой зрения, т.е. с некоей системой методологии. Идеология оперирует готовыми, окончательными в своем значении символами и метафорами, а методология порождает живые идеи в способе своего самовыявления, в процессе, во времени. Русская цивилизация – это явление, скорее, не структурное, а процессуальное. Другими словами, ментальный синтез структурируется во времени, которое в исторической системе культуры возникает, становится и разворачивается, раскрывая различные связи элементов и смыслов, характер их сцепления, и процесс этот принципиально не может быть окончен, незавершен, пока культура продолжает функционировать. То есть русская ментальность как динамический синтез есть воплощенная динамика: процесс сцепления ее смыслов в создаемом целом, где каждый из смыслов постижим лишь в своей зависимости от разворачивания предыдущих, в своей функции разворачивать последующие смыслы, в своей включенности в порядок движения. Мы полагаем, что время, история в становлении ментальной хроноструктуры есть условие и фактор формо- и смыслообразующий. При этом мы имеем здесь, очевидно, дело не с причинно-следственным, а с само-порождающим, проявляющим способом самоидентификации в культуре, который наращивает свой модус не путем присоединения чего-то нового, еще не бывшего в нем, а – обнаруживая новое в уже бывшем и разворачиваясь из недр этого бывшего; например, «проигрывая» одну и ту же ситуацию в разных контекстах или развивая уже высказанную мысль дальше, порой – до видимой противоположности. В этом смысле ментальная диахрония есть постижимая нашим конечным современным сознанием форма экспликации всеобщей, национальной бытийственной синхронии, где ничто не уходит безвозвратно в небытие, все живо и все рядом: прошлое, настоящее и будущее, – где высшие истины и ценности имеют вневременную природу, существуют ныне и присно – и лишь в нашем опыте и сознании являются и действуют как нечто свойственное диахроническому порядку ментального, национально-культурного бытия.

Ментальный синтез, таким образом, может быть адекватно постигнут лишь как диахроническое целое, вектор его движения устремлен через время к синхронии вечных смыслов и ценностей как к цели. При этом ментальный синтез

как хроноструктура, будучи объективно телеологичен, есть субъективно свободный динамический контекст, предполагающий возможность открыто волевого творческого акта, т.е. выбора того или иного пути по принципу «вызов» – «ответ».

Далее, на уровне антропологического аспекта ментального синтеза в русской литературе XIX-XX вв. мы установили отношения изоморфизма между концепцией человека в литературе и всей моделью мира, авторской концепцией Бытия, отражающей векторы устремленности культурного самосознания. На уровне авторского мышления дилемма антропоцентризма и тоталитаризма, социального и метафизического в качестве личностных семиотических характеристик героев и их сюжетного поведения снимается, разрешается через медиативные механизмы экзистенциального существования, дифференциальные отношения, динамический трансцензус имманентного и эсхатологического. Экзистенция человека в русской литературе XIX-XX вв. не вписывается в сюжетно-жизненные схемы, сама личность в ее монадном осуществлении внутренне определяет логику духовного самоопределения в направлении суверенизации при условии экзистенциальной сопричастности личности Бытию и на основе православно-этического онтологизма.

Ментальная структура проявляет себя на разных уровнях культурного сознания, транслируется в разных ее формах и подсистемах, определяет экстракультурологические и интракультурологические векторы развития культуры как открытого динамического процесса смыслопорождения. При этом различные виды художественной культуры переводят основные модусы ментальности на свой специфический язык. В общекультурном контексте рассмотренные нами в 1 главе работы интегративные языки (русская литература и философия) воспринимаются как соприродные в своей динамической целостности и направленности по отношению друг к другу благодаря их корреспондированию с автометаописанием (ментальными ценностями). Такая коммуникативная модель, в свою очередь, обеспечивает целостность саморефлексии и самоидентификации всего комплекса культуры. Аналогичным образом вписываются в общую систему инновационного поля культуры типы структурного синтеза на уровне взаимодействия языков разных искусств внутри культурного поля, несмотря на их органическое несходство на уровне глубинных генетических, морфологических основ. Можно выделить следующие уровни структурных взаимодействий – межвидовые – 2 глава – литература и театр, 3 глава – литература и кино; литература и искусства разных видов и эпох. Часто это влияние не



внешнее, а внутреннее, глубоко опосредованное, так что результаты этих связей воспринимаются как моменты эволюции своего собственного языка внутри данной системы. Учитывая, что текст может развиваться через взаимодействие с другими текстами, мы сосредоточиваем наше внимание на том виде взаимодействия, цель которого не в передаче, статичной (готовой) информации, а на ситуации, когда целью диалога является структурирование нового смысла. Ю.Лотман называет такие сдвиги «нетривиальными». В результате такой связи рождается полиязычный текст, который в рамках отдельного языка не может быть расшифрован эквивалентно. Этот текст становится больше себя самого, его можно рассматривать как вибрирующий, самовозрастающий. Феномены, исследуемые нами (литература, театр, кино), могут рассматриваться как полиязычные, хотя традиционно они функционируют и воспринимаются как одноязычные. В каждом из видов искусства что-то преобладает: в литературе – слово – духовное выражение; в театре – мизансценирование, хронотоп, сценический символический образ, актерская выразительность, цвет, свет, музыка; в кино – визуальный динамический ряд, то есть язык зримо воспринимаемых движущихся образов. Вместе с тем нас занимает влияние принципов одного из языков на другой, при существенной разнице их структур, принцип, стимулирующий порождение новых смыслов, не искажающих исходной природы языка, подвергнувшегося влиянию, а, наоборот, раскрывающий новые его имплицитные возможности. Во всех рассматриваемых нами вариантах сохраняется главное свойство специфики образного сознания русской литературы – ее тяготение к пластике, синтезирование духовного и телесного (фактурного) начал, опосредованное выражение смысла через осязаемую образную форму, нетерпимость к пластической ущербности, идейной односторонности, тенденциозности, тяготение не к аналитической дифференциации, а к собирательному, целостному воплощению образа Бытия. Ментальность в динамической совокупности ее православных и экзистенциальных ориентаций ищет прежде всего образную, пластическую, а не рационально-логическую формы самовыявления в диахронии русской культуры, что мы и стремимся показать в своем исследовании на уровне разных форм проявления структурного синтеза.

Нейтрализация бинарности оппозиций, разрешение их непримиримости через обращение к экзистенциальному преодолению хронического пантрагизма в модусе рефлексии экзистенциальной личности относительно «ужасов бытия» (Л.Шестов) – тенденция к созданию «срединной культуры», реализующаяся в русской литературе XIX-XX вв. как противовес инверсионной направленности

социально-исторической реальности. Этот процесс органично обусловлен идущими из глубины веков «токами» духовности, складывающимися на путях динамического синтезирования витальных энергий язычества, этически-эстетической мистики исихазма, «народного православия», и претворяется в своеобразии русского экзистенциального сознания. С этой генетикой, как мы убеждаемся, связана его мистериальность, отличающая русскую литературу XIX-XX вв. от западноевропейской и «задающая» дальний вектор ее развития. Здесь никогда не может быть преодолен последний предел Бога, даже когда коллизия «мир и человек» анализируется художником под явным знаком его отсутствия. В отличие от «Сиротливого Запада» М.Мак-Донаха, «Сиротливая Россия» трагически страдает от своего сиротства. Даже «в свете очевидностей», когда кажется, что реальность внешняя и внутренняя уже всецело растворены в энтропии и поглощены «меоном», «мерцающая» этическая интуиция подобно архетипической энергии взрывает умозрительно сконструированные «отступником» стереотипы, приобщая его к откровению Бытия и Бога, делая читателя свидетелем и соучастником чуда духовного преображения. Этого может и не происходить, но в любом случае, отсутствие идеала в той системе отсчета, которая задана русской литературой XIX-XX вв., есть знак его долженствования. Отсюда – «эстетика молчания» и «эстетика зияния», «дегуманизация как отчаяние» и «мужество быть».

Мы убедились в ходе исследования, в русском экзистенциальном сознании важнейшую роль играет его эстетический аспект, определяющий безусловную ценность Бытия, изначальную установку на миро-приятие и благоговение перед жизнью, отношение к Бытию как к Творению Божьему. В таком мироощущении сливаются этическое и эстетическое, они оказываются неразрывными и друг друга обуславливающими. Это связывает в нашей логике как единый динамический контекст такое культурное «событие», как выбор Древней Русью именно византийского варианта христианства («лепота!» – эмоциональная реакция послов князя Владимира на православное богослужение в Константинопольском храме), пушкинский нравственный императив: «Были бы мы живы, – будем когда-нибудь и счастливы...», пушкинское же: «Все мгновенно, все пройдет, / что пройдет, то будет мило» с философско-эстетическим подытоживанием трагического «земного пути» у И.Бродского (поэта, на наш взгляд, неразрывно связанного с традицией отечественной культуры): «И пока мне рот не забили глиной, / Из него раздаваться будет лишь благодарность...».

Этико-эстетический тип русской экзистенции определяет спектр многообразия структурного синтеза в русской литературе XIX-XX веков. Поскольку экзистенциальное сознание в русской культуре наиболее полно воплощается именно в эстетически-художественном варианте (недаром русская литература всегда осознавалась в русской философии как источник и стимул философской рефлексии, а сама философия всегда тяготела к внутреннему, интуитивному, сокровенно-мистическому познанию сущего, его скрытых глубин, осознавая, что они могут быть постигнуты исчерпывающе не посредством сведения к логическим понятиям, а только в символе, метафоре, в образе посредством силы воображения «внутренней жизненной подвижности» (А.Лосев), русская литература XIX-XX века не будучи философией и религией, то есть не совпадая с формами духовной культуры, не просто по-своему (через художественные возможности своего специфического языка) переструктурирует, «переводит» те же смыслы и идеи в свою систему отсчета, а идет иным, творческим путем, обнаруживая новые, сокровенные и глубинные аспекты смысла уже известного на путях открытия неожиданных эстетических интерференций, соединяя пластику выразительности и экспрессию изобразительности, сопрягая визуальный жест и акустический ритм, демонстрируя свою способность к воплощению пластики целостного динамически развивающегося, постоянно усложняющегося образа Бытия.

Мы убеждены, что заявленная нами проблематика и предложенная методология исследования творчески раздвигает рамки современного научного дискурса, способствует формированию контекстного мышления, не замыкающегося в самом себе, а открывающего новые формы опыта и методы познания в пограничных с ним областях ментальности. Таким образом, мы можем констатировать на сегодня актуальность обращения к перспективной идее динамического синтеза в самой методологии научного анализа, стремящегося адекватно схватывать противоречия реальности Бытия и реальности искусства.

*Научное издание*

**Гашева Наталия Николаевна**

**Синтетические процессы в русской культуре:  
литература, театр, кино**

Монография

Издается в авторской редакции  
Компьютерная верстка: *Н. Н. Гашева*

---

Объем данных 1,94 Мб  
Подписано к использованию 18.02.2021

---

Размещено в открытом доступе  
на сайте [www.psu.ru](http://www.psu.ru)  
в разделе НАУКА / Электронные публикации  
и в электронной мультимедийной библиотеке ELiS

Издательский центр  
Пермского государственного  
национального исследовательского университета  
614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15