

Юрий Степанов

СЕМИОТИКА, ФИЛОСОФИЯ, АВАНГАРД

0. Разные вводные замечания

Тема этой книги родилась почти одновременно и, как им кажется, произвольно, т. е. естественно, в беседах четырех упомянутых авторов-составителей. Все «они» (т. е. «мы») были охвачены Авангардом. Но очень скоро все, каждый в своей сфере, пришли к выводу, что за актуальным авангардом проступает что-то еще, более общее. Как еще не вылупившийся птенец, оно изнутри стучит клювом в яйцо. И уже давно.

Николай Бердяев в 1917 г. (в своей лекции) рассматривает кубистические работы Пикассо, а приходит к философской панораме «Кризис искусства».

Сам Пикассо в 1907 г. в картине «Авиньонские барышни» (почему-то у нас пишут, как торгуюсь на Тверской вечером, «девушки») открывает свой «кубизм», который Сезанн, можно сказать, уже давно предсказывает (в одном письме 1904 г.): «Трактуите природу посредством шара, конуса, цилиндра».

Кандинский в 1910 г. говорит о «настоятельной необходимости» «внутренних устремлений всей духовно-моральной атмосферы» и о разных возможных формах в абстрактном искусстве — круге, квадрате, треугольнике («О духовном в искусстве»).

В литературе не «происходит» ни шара, ни конуса, ни цилиндра, ни треугольника, но Бердяев (в том же году) называет Андрея Белого «кубистом в литературе».

Анри Бергсон в 1896 г. указывает на «центральный образ — наше тело»: «Ни одна философская доктрина не оспаривает того, что одни и те же образы могут одновременно входить в две различные системы — одну, принадлежащую науке, где каждый образ, соотнесенный лишь с самим собой, сохраняет независимую значимость, и другую, составляющую мир сознания, где все образы соотносятся с центральным образом, нашим телом и следуют изменениям последнего». («Matière et Mémoire», перевод мой. — Ю. С.)

Марсель Пруст буквально, именно буквально, вторит Бергсону и начинает свой знаменитый роман темой «своего спящего тела» («В сторону Свана», «Du côté de chez Swann», в изд. «Pléiade», 1945 г., стр. 3 — строчка 1).

В Авангарде «образ» заменяется «текстом», или, вернее, они — одно.

Малларме уже в 1897 г. в связи со своей поэмой «Как бы ни выпали игральные кости...» говорит о зрительном, визуальном характере свободного стиха, верлибра, и о том, что поэтическая строка принимает в себя кое-что из того акта, который она описывает.

Аполлинер с 1912 по 1917 г. рисует свои «Каллиграммы», где замысел Малларме воплощается буквально.

А Юрий Анненков в России в своих знаменитых иллюстрациях к поэме Блока «Двенадцать» создает фактически конгениальный рисованный образ-«двойник» текста поэта.

Но, может быть, наиболее полно — потому что «синтетично» — запечатлели это Михаил Чехов и Андрей Белый. И вот свидетельство очевидца (М.О. Кнебель) (в книге: Михаил Чехов: Литературное наследие. Воспоминания. Письма. М., 1995):

«Чехов и Белый вели с нами занятия по изучению так называемой “эвритмии”. Как участник и свидетель этих занятий, считаю своим долгом их хотя бы кратко описать. Белый (а вслед за ним и Чехов) был увлечен идеей, что каждая буква в слове и каждый звук в музыке имеют свое пластическое выражение. Следовательно, можно пластически “расшифровать” стихи, прозу, музыку. Белый со свойственной ему одержимостью вовлек нас в эти поиски. Думаю, что именно под влиянием Белого р и т м (разрядка моя. — Ю. С.) стал одной из основных проблем, которые разрабатывались Чеховым. Мы искали пластическое выражение каждой буквы, учились “грамматике” жестов, переходя от буквы к слогу, потом к фразе, к предложению. Натренировавшись, мы делали довольно трудные упражнения. “Читали” жестами стихи Пушкина, сонеты Шекспира, хоры из “Фауста”, а однажды самостоятельно приготовили стихи Маяковского, которого Белый очень любил».

Итак, в упомянутые годы происходит становление «большой парадигмы», прежде всего Авангарда. Наша тема — Авангард сегодня, но это — сегодня, которое началось еще вчера. Это творчество в разных сферах, но именно таких, где сферы не замыкаются в себе, а пересекаются.

Это пересечение и образовало собой в е д у щ и е т е м ы А в а н г а р д а уже начиная с конца XIX — начала XX века. Теперь, в наши дни, его часто называют «Исторический Авангард», но темы, о которых мы говорим, и «исторические», и «новые», — они общие для всей эпохи, они — константы. Мы перечислим их здесь в своем (обостренном, конечно) восприятии.

1. Все процессы, происходящие в «духовно-моральной атмосфере», активны, и мы выделяем прежде всего именно активные процессы.

А бывают ли иные в этой сфере? Очень даже. Один мой собственный аспирант (историк) специально занимался темой «Вялотекущие исторические процессы Нового времени». Примером послужили отношения между Англией и Португалией начиная с их государственного договора 1373 г., которые оставались — сквозь эпохи революций и всяческих переворотов — основой геополитической стабильности этих двух стран в Европе.

2. Активные процессы ментального мира естественно сопровождаются таковыми же в мире общественном и социальном. Мы выделяем прежде всего общественно-художественные активные процессы — различные «движения», «группы», «манифесты» и т. д. Не для того чтобы рассматривать их здесь в больших подробностях (это не наша задача), а именно чтобы подчеркнуть их обобщенный общественно-художественный тип. Тип же этот таков: надо стремиться к утверждению себя (как «движения», «группы», как «манифеста» и т. п.) через реальную общественно-художественную работу, а не через какую-либо «премию», «фонд», поддержку какой-либо важной организации и т. п.

Некоторые весьма солидные и уважаемые деятели этой сферы в наши дни считают, скажем, что Нобелевская премия утверждает авторитет соответствующего лауреата в самом искусстве, что, естественно, ставится в связь с суммой премии. Тогда, продолжая, надо было бы сказать, что премия, ежегодно вручаемая А. И. Солженицыным в Москве, способна будто бы выразить движение искусства в России и т. д.? (Нисколько не желая уменьшить роль великого Нобеля или самого великого писателя А. И. Солженицына, к которому относимся с величайшим уважением, все же не видим в этом «премиальном» акте в наши дни никакого соотношения с внутренними процессами искусства и литературы, кроме, разумеется, процессов финансовой поддержки кого-либо.) В своем внутреннем деятельном мире люди искусства (поэты,

художники) стоят в зависимости только от самих себя, друг от друга. И это также активный процесс Авангарда.

Но вот эта зависимость уже вполне может быть предметом исследования. В нашей книге об этом — в статьях Н.А. Фатеевой о современной Русской школе, В.В. Фещенко — о Русской и Англо-Американской школах «исторического Авангарда», Н.С. Сироткина — о Немецкой школе, Ю.С. Степанова — о Французской.

3. Философский фон: Авангард есть жизнь. Против Н.Г. Чернышевского. Конечно, современный русский читатель (прошедший российскую общеобразовательную школу) сразу вспомнит тезис Н.Г. Чернышевского, противопоставленный «Искусству для искусства»: «Прекрасное есть жизнь». Но это разные «...есть жизнь».

Чернышевский понимает под «жизнью» материальную действительность, ей у него противопоставляется «искусство», но не всякое, например реалистическое не противопоставляется — оно «само как жизнь»; противопоставляется лишь «Искусство для искусства».

В современном авангарде — иначе. «Жизнь» есть прежде всего ментальная действительность, и Авангард — это наиболее полное осуществление ментального мира. В этом смысле и понимается тезис «Авангард есть жизнь».

И в этом смысле понимают авторы свое утверждение: все темы Авангарда — это один «активный процесс» художественного существования, художественной жизни.

Но, конечно, какие-то его темы подчеркивают это явление сильнее, чем другие.

4. Среди последних, «сильных», течений мы видим прежде всего тему «фонизма». Назовем этим термином доминирование реальной звуковой, звучащей стороны слова, вообще выражения. Конкретно в наших текстах этот новый поворот Авангарда рассмотрен полнее всего — в историческом плане в разделе В.В. Фещенко (конкретно — в статье С.Е. Бирюкова) о Русской школе и в разделе Ю.С. Степанова о Французской школе.

5. Но тогда, рядом с «фонизмом», естественно подчеркивается и связанная тема, которая в отличие от «фонизма» не имеет обобщенного выражения — это доминирование «вещной», «плотной» стороны выражения, «вещизм». (Любители латинских терминов могут использовать для этого понятия, от латин. *res* «вещь», — «реизм».) Возникает даже впечатление, что чем более творец-художник погружается в свой внутренний мир, отделенный от социального, внешнего, тем более требуется ему участие конкретных «вещей». Различные «инсталляции», «перформансы» (от англ. *performance*), переодевания, маски, коллажи (от франц. *collage*), «переодевания» одной комической оперы в другую, «пастичо» (итал. *pasticcio*), затем наиболее отвлеченное явление — переодевание чего-то уже отвлеченного в литературе — словесного «текста» в другой «текст», «пастиш» (франц. *pastiche*), и, наконец, как всеобщее, «глобальное» явление мира текстов — «интертекстуальность». Все это — процессы одного порядка, в сущности — одна, глобальная, тема Авангарда.

(В нашей книге затрагивается в данном разделе [Ю.С. Степанова] ниже.)

6. И, наконец, есть еще одна тема, которая вообще не получила собственного «терминологического» обозначения, но которая в Авангарде является именно «темой» — подчеркнутым общественно-художественным процессом. Пожалуй, мы можем назвать ее с и н х р о н и з м о м. Эта тема — соучастие зрителя (читателя, слушателя, «воспринимателя» картины) как творца. Конечно, во всяком случае поощряется активный участник, нигде исполнитель-художник не хочет остаться один,

брошенный без внимания. Но никогда еще этот процесс не был столь настоящим, императивным. В наши дни он получил кое-где специальное обозначение — и н т е р а к т и в н ы й процесс. Например, хотя бы в мелкой форме, на выставках-продажах фарфора Петербургского фарфорового завода (при Государственном Эрмитаже), где оставляют нераскрашенными белые изделия (так называемое «белье»), чтобы зритель-покупатель мог сам докончить изделия по своему вкусу.

В Авангарде с его «непонятностью» это стало насущно необходимым. Н.А. Фатеева в своем публичном докладе на тему нашей книги выразила это в следующем афоризме: «Насколько преобразования формы в современных текстах могут быть адекватно восприняты читателем, зависит от того, сколь велико желание читателя их “понять”, а язык дает каждому, им владеющему, равные исходные возможности».

Станным образом (но в Авангарде, как мы знаем, «странность» есть «новаторство») последний тезис почти буквально соответствует утверждению великого Кальдерона в Золотом веке испанского театра в его «ауто» «Весь мир — театр» («Великий театр мира», «El gran teatro del mundo»). Автор велит каждому исполнителю «хорошо играть свою роль» (будь то роль в театре или в жизни), ведь и сама жизнь, по Кальдерону, есть театр, а Бог дает каждому равные возможности «хорошо играть» — «obrar bien que Dios es Dios».

Наша вводная статья имеет заголовок «Семиотика, Философия, Авангард». Это — Семиотика сегодня, это Авангард сегодня, и это Философия сегодня.

Уже здесь, в этой вводной статье, каждая сфера («наука» или «дисциплина») называется в связи с нашей установкой: не «Семиотика», а «Семиотика внутреннего», Семиотика «Внутреннего человека»; не «Философия», а «Философская интуиция ищущего человека»; не «Авангард», а Авангард «Внутреннего человека». И самое главное — это не то, что разделено «сферами», «дисциплинами» и т. п., а то, в чем реально работает, переходя от одного к другому, ищущий внутренний человек.

Разумеется, мы не претендуем обобщать каждую из сфер, но вот взглянуть на нее глазами исследователя и художника нашего дня — наша установка. Мы желаем действовать в сфере культуры так, как «оно нам естественным образом обобщается».

И это не наше (авторов-исследователей, наблюдателей) «обобщение», а их (авторов-творцов) «пересечение».

Для нашей (данной) статьи автор намерен обобщить три названные дисциплины приемом их «пересечения» по принципу «волновой теории». Сначала несколько слов об этой последней.

«Волновая теория» (die Wellentheorie) была открыта в 1872 г. Иоганном Шмидтом, известным немецким специалистом по индоевропейским языкам, как основной результат его исследования «Отношения родства индоевропейских языков» [Schmidt, 1972]. Занимаясь вопросом, который тогда (и до сего дня) стал сильно занимать ученых, — о природе и форме «семей» и.-е. языков, Шмидт показал, что адекватнее всего эти «семьи» могут быть представлены не в виде «родословного дерева» или графиков на плоскости, а в виде пересечений множеств. Каждое множество рассматривается как перечень корневых слов или корней, которые в настоящее время существуют в каком-либо из языков. Так, одну группу образуют: I. Слова и корни, засвидетельствованные только: а) в языках северной части Европы, только в литовском (с прусским) и старославянском (с русским); б) только в славянском и немец-

ком; с) только в литовском и немецком; II. Слова и корни, засвидетельствованные только в славяно-литовском и арийских (древнеиндийском и др.); III. Только в немецком и арийских; IV. Только в языках северной Европы и в арийских; V. Только в греческом и латинском; VI. Только в греческом и арийских; VII. Только в латинском и арийских; VIII. Только в греческом, латинском и арийских; IX. Только в арийских, греческом и славяно-литовских. (Наименования языков указываются Шмидтом по принятой в его время терминологии, напр., «славяно-литовский» вместо современного нам «балтославянские».)

Таким образом, — заключает И. Шмидт, — «если мы хотим представить себе отношения родства индоевропейских языков в единой картине, показывающей возникновение их различий, то мы должны полностью отказаться от идеи родословного дерева. Я предложил бы вместо нее картину волны, которая распространяется концентрическими кругами, постепенно удаляясь от срединной точки и по мере этого затихая» [Schmidt, 1872, 27].

Это явление, возникшее, как мы видим, в столь специфической сфере, как язык, в этой сфере и обнаруживает постоянно, и все более, свою важную роль для исследователей. Мы здесь строим свою картину Философии — Семиотики — Авангарда по этому принципу. Т. е. рассматриваем сначала только «Творчество («Внутреннего человека») и Семиотику», затем только «Философию («Философскую интуицию «Внутреннего человека») и Искусство», и наконец, «Философию и Авангард «Внутреннего человека»».

(Нужно заметить, что картина «Теории волн» И. Шмидта через 70 лет была в более грубой и упрощенной форме изложена еще раз, без упоминания источника, Л. Витгенштейном под названием «Теории семейных» (или: «фамильных» сходств»).

Итак, соотношение называемых нами (в этом очерке) разделов мы должны представлять себе как «перекрещивания и перекрывания» областей, как «Теорию волн», но не просто «Теорию волн», а «Теорию волн Иоганна Шмидта». В современном виде она лучше всего формализуется так называемыми «диаграммами Венна». Но, конечно, мы не ставим здесь своей целью формализовать ее, а просто использовать как принцип композиции.

1. Семиотика «Внутреннего человека». Семиотика и Авангард

Подзаголовок нашей первой части будет состоять из разъяснения трех слов-терминов: «Семиотика», «И», «Авангард» предыдущей (общей) части.

Каждое из них послужит началом небольшого раздела. Первый раздел называется «И».

1. «И»

В текстах Авангарда читатель столкнется еще и не с такими странностями. Но как раз данная — не странность, а нечто уже освященное шестисотлетней традицией. Наш первый автор, Августин (Аврелий Августин, Блаженный Августин, св. Августин; 354–430), в одном из своих творений («Об учителе», гл. V): «Назови-ка мне теперь несколько любимых союзов. — “И, а, но, же”. А не кажется ли тебе все то, что ты назвал, именами? — Никоим образом. — По крайней мере правильно ли, по-твоему, я выразился, когда сказал: Все то, что ты назвал именами?»... Августин продолжает свой диалог с учеником-сыном, и это уже подлинное начало семиотики, слова, о

которых люди, пользующиеся словами, даже не подозревают, что это полноценные слова, например — союз «И».

Спиноза (1632–1677) в своем «Кратком очерке древнееврейского языка», оставшемся, в сущности, до недавнего времени научно не прочитанным, говорит: «В латинском языке речь разделяется на восемь частей — четыре изменяющиеся (имя [существительное], прилагательное, местоимение, глагол) и четыре неизменяющиеся (наречие, предлог, союз, междометие). Но в еврейском, если исключить междометия, союзы и одну-две частицы, все слова имеют значение и свойства имени. Как раз потому, что грамматисты не поняли этого, они усмотрели много неправильностей во вполне правильных явлениях языка и упустили многое, что необходимо для понимания и употребления еврейского языка». (Спиноза имеет в виду классический библейский еврейский язык.)

В еврейском, продолжает он, шесть видов имен: 1) имя существительное, разделяющееся, как известно, на имя собственное и нарицательное, 2) имя прилагательное, 3) имя относительное, или предлог, 4) причастие, 5) инфинитив, 6) наречие. В главе X, «О предлоге и наречии», он говорит: «Многие сочтут абсурдным, что предлог может быть именем относительным: хотя он и не выражает несколько отношений зараз, но может быть предлогом в единственном или во множественном числе». И т. д. [Spinoza. *Abrégé de Grammaire hébraïque*, Paris, J. Vrin, 1968, 65–67; 107].

Наше рассуждение о союзе «И» в индоевропейских языках может прямо продолжить это понимание.

В живом русском языке союз «И» является, по сущности, союзом и предлогом одновременно. Не случайно разные соавторы спорят за право называть свои имена в том, а не в ином порядке — *Иванов и Петров* или *Петров и Иванов*, так как названный вторым воспринимается как второй по положению, по существу, как англ. «least» вместо англ. «last». В русском языке такой союз «И» имеет особые разговорные варианты, напр., *Пришли Петя и Ваня* — *Пришел Петя с Ваней* — *Пришли Петя с Ваней*. И это — древнейшее индоевропейское противопоставление. Во французской народной речи до сих пор можно сказать (предположим, говорит женщина): «*Moi et mon mari, Moi et Charles* — *Nous deux Charles*», «Мы вдвоем с Шарлем», «*Moi et mon mari*», «Мы с мужем».

Поскольку русское «и» в одном из своих древнейших видов аналогично литовскому *u* (произносится как долгое «э» с протяжной интонацией), то можно сопоставить их и по значению. В таком случае в литовском мы находим такой союз в роли второстепенного, присоединенного члена (недаром русские авторы спорят: *Иванов и Петров* или *Петров и Иванов*): «*Diū (duok) gi ėviena!*» «Дай хотя бы одну!», «Хотя бы и одну!»

Таким образом, в нашем заголовке «Семиотика» перед «И» означает нечто более главное, а «Авангард» после «И» — все же нечто менее главное, второе по значению.

2. «Семиотика внутреннего»

Семиотика — это если и не наука, то, во всяком случае, «дисциплина», «научная дисциплина». Значение самого термина «семиотика» мы считаем давно известным и понятным. Важнее оттенить здесь значение слова «внутреннее».

Начиная 35 лет тому назад свою собственную семиотику [Степанов, 1971; 1998], пишущий это уже знал, что рано или поздно придет к Семиотике «Внутреннего», — что теперь и стало его подзаголовком.

Правда, тогда семиотика была еще очень широка и в ней многое отвлекало. Конечно, уже с самого начала семиотика была Семиотикой Живого — не семиотикой

вещей или событий. Но и Живое слишком широко, мы начинали с гениальных идей Якоба Икскуля о «Внутреннем и Внешнем мире животных» [Jacob von Uexküll «Umwelt und Innenwelt der Tiere», Berlin, 1909]; и это самый центр проблемы. В некотором роде «отвлекает» и гениальный Пирс, впрочем, все еще плохо понятый.

Потребовались катаклизмы «внешней» русской жизни, чтобы вернуться к беспокойному «внутреннему» человеку. И оказалось, что он нас давно ждет. Все вспомнили фразу Боссюэ (1627–1704), оратора и философа: «Saint Augustin était intérieur» (J.-B. Bossuet) «Блаженный Августин был «внутренним»» (в «Письмах о квиетизме, разд. 10) (цитируем по словарю Литтре [Littré, abrégé par A. Baujean, Paris, 1958. P. 632]; в тексте самого Боссюэ мы этой фразы не нашли, хотя сходная по смыслу есть, только без имени Августина — речь идет о «внутренних путях» философского размышления, *les voies intérieures*; впрочем, нам было доступно для сверки лишь брюссельское издание Боссюэ 1698 г. «Relation sur le quêtisme». Section IX, p. 145).

Во французском языке выражение «внутренний человек» входит во все большие толковые словари: «L'homme intérieur — l'homme spirituel par opposition a l'homme charnel» — «Внутренний человек — духовный в противопоставлении плотскому человеку». Также в русский словарь Владимира Даля: «Внутренний человек — духовный, не плотский, душа и дух». В нашей книге мы вернулись с самого начала к Блаженному Августину (в русских изданиях он теперь чаще именуется как Августин Аврелий, см. здесь наш разд. I).

Наиболее древнее упоминание об идее семиотики вообще приписывается греческим стоикам и обнаруживается у Секста Эмпирика (Против логиков II, 11, 2-я половина I в. н. э.). Но, по-видимому, самое древнее употребление этого слова как термина отражено (т. е. мы предполагаем именно отражение уже существующего, а не абсолютно первое употребление) у философа-неоплатоника Порфирия из Тира (Porphyrius Tyrius) (232–301/304) в его трактате «О воздержании от употребления в пищу (или: от поедания) живых существ» [Porphyrius, 1767] (De Abst. 2. 49). «Подлинно семиотический философ», «семиотический, семиотикос» значит «внимательный к знакам, которые подает природа», «наблюдатель таких знаков». Но присмотревшись внимательнее к контексту, мы найдем здесь много поучительного для семиотики наших дней: «С полным основанием [говорят]: философ — это тот, кто превыше всего служитель Бога [и] воздерживается от всякого употребления в пищу одушевленных существ, кто один на один с Богом стремится к нему без [надоедливому] вмешательства посредников; он осторожный познаватель необходимых установлений [предопределений] Природы, из многих [прочих] подлинно семиотический философ, схватывающий явления Природы, и благоразумный, и скромный, и умеренный, и способствующий своему здоровью со всех сторон...» и т. д. Я пользуюсь здесь изд. Я. Рейского [Reiskii, 1767] с параллельным латинским (очевидно, традиционно параллельным) текстом. Интересно, что в нем против выделенных нами слов о «семиотическом философе» мы не находим никакого подобного термина (а это свидетельствует, что последний существовал только в греческой традиции), но зато находим примечательный описательный перевод: «estque cautus & signa futurorum percipit» — «он и осторожен, и замечает знаки будущего» (указ. изд. С. 191). Смысл «знаки, подаваемые природой» не должен нас удивлять: все производные от термина *semeion* «знак», уже в греческой древности имели также значение «симптомы», внешние знаки внутренних процессов (особенно болезненных). Но почему «будущего»? Вот что требует истолкования.

Сразу приходит на ум наиболее (с современной точки зрения) простое: именно будущее скрыто от глаз и может быть толкуемо только через его «знаки». Но нет: во всей Античности мы находим этот термин также в значении «след — знак прошлого» и в значении «знаки происходящего сейчас, настоящего». Тогда почему же «будущее»?

Вспомним еще раз контекст: речь идет не просто о «наблюдателе» природы, но о наблюдателе-мудреце. Неожиданная помощь приходит от Пушкина («Песнь о вещем Олеге»):

Из темного леса навстречу ему
Идет вдохновенный кудесник,
Покорный Перуну старик одному,
Заветов грядущего вестник...

Словосочетание «заветов грядущего вестник» для русского языка тоже довольно странное — «заветы будущего», «заветы, идущие от того, чего еще нет». Но это и есть признак настоящего «мудреца-философа» — умение толковать будущее по внешним, опережающим признакам. Вот что значит «быть подлинно семиотическим философом» для Порфирия. Но это же существенно и для семиотики наших дней.

Таким образом, семиотика и родилась не просто как «учение о знаках», а как семиотика «внутреннего».

Если Авангард — это и есть атмосфера исканий внутреннего человека, то Семиотика — нечто изученное ранее, что внутренний человек пытается уяснить в самом себе, начиная свои искания. Но они счастливо сочетаются, то есть семиотика — это учение о вечных истинах, о знаках вообще, можно сказать — «о знаках вечности», и одновременно — о том, как они ежечасно, непрерывно открываются внутри каждого отдельного человека, а значит, и нас самих, пишущих авторов, сегодня. И «календарная дата» этого «сегодня» должна быть тут же проставлена.

Если про истины геометрии нельзя выразиться таким, скажем, образом: «Сумма углов треугольника равна двум прямым — сегодня, 1 декабря 2005 года», то про открытие этой истины геометрии вполне можно выразиться именно так, с календарной датой. Более того, в семиотике это и составляет ее суть: с одной стороны — вечную, «законополагающую» семиотику вне времени, как учение о знаках, с другой стороны — историческую семиотику, учение об открытиях, которые человек делает ежечасно, в том числе и сегодня, 1 декабря 2005 г., — но это и есть Авангард в искусстве. Это сочетание — выраженное в разных авторских формулировках — лейтмотив нашей книги.

В данном очерке, мы начинаем его с даты эпохальной, открывшей — гением Бергсона — вечную истину «внутреннего человека», «Материю и Память». Ее «календарная дата» — последние годы XIX века и первые десятилетия века XX.

II. Философия. Философская интуиция ищущего — «Внутреннего человека»

1. Вводные замечания

Конечно, было бы нелепой претензией подумать, что мы можем говорить о «Философии сегодня» как о чем-то общем или даже об «Интуитивистской философии» (хотя, как известно, интуитивистская математика существует). Но говорить в ограниченных рамках нашего заголовка уже можно. Более того, удобно и начать с речи Анри

Бергсона «Философская интуиция», произнесенной на философском конгрессе в Болонье в 1911 г. и тут же переведенной в России (знаменитые сборники «Новые идеи в философии». Сборник первый. 1912 г. Под ред. Н.О. Лосского и Э.Л. Радлова). В советское («совковое») время было принято «достижения» данного, такого-то, года сравнивать с тем, что было в 1913 г., последним годом перед Первой мировой войной. «Сравнивая» в данном случае мы видим, что ничего особенного, вообще ничего в советское время в этой линии не произошло. Но тот факт, что тема заново возникла в нашем сего дня рассуждении об Авангарде, — это «уже факт».

Далеко не случайно приходятся на одно и то же время начало и, можно сказать, «взрыв кубизма» в искусстве — Пикассо выставляет свою картину «Авиньонские барышни» («Les demoiselles d'Avignon») и такой же взрыв религиозной энергии в христианстве — очерк С. Булгакова против Пикассо «Труп искусства» (1914 г.), и в то же время, и почти в тех же словах, у Н.А. Бердяева («Кризис искусства», 1917 г.) (см. подробнее ниже).

Более спокойно — но зато с каким замедлением! — совершается тот же процесс в философии: вышла книга А.В. Родина «Математика Евклида в свете философии Платона и Аристотеля» (М., «Наука», 2003 г.), где автор сопоставляет (и убедительно противопоставляет) «историю философии математики» и «прогрессистскую историю математики». Это противопоставление в значительной степени подобно семиотике «законоустанавливающей» и семиотике «исторической», а в известной мере — и «авангардной» («прогрессистской»).

Без хорошей философии тут не обойтись. Интересно, что композиция упомянутой речи Бергсона здесь строится так же, как наши рассуждения о «двух семиотиках». Рассмотрев несколько исторических примеров истории философии — Сократа, Спинозы и, особенно и детальнейшим образом, Беркли, Бергсон делает вывод:

«На самом деле философия не есть вовсе синтез частных наук. И если она часто становится на почву науки, если иногда она охватывает в более простом видении те предметы, которыми занимается наука, то достигает она этого не тем, что поднимает результаты науки до более высокой степени общности. Не было бы места для двух способов познания — для философии и для науки, — если бы опыт не раскрывался перед нами с двух различных аспектов: с одной стороны, под видом фактов, которые располагаются друг подле друга, которые повторяются с большим приближением, которые измеряются, которые, наконец, разворачиваются в форме раздельного множества и пространственности, а с другой — под видом взаимопроникновения, являющегося чистой длительностью, не поддающейся закону и мере. В обоих случаях опыт означает сознание; но в первом случае сознание распространяется вовне, оно становится внешним по отношению к самому себе ровно постольку, поскольку оно замечает вещи внешними друг относительно друга; во втором же — оно входит в себя, находит и углубляет себя (здесь возникает другая тема философии Бергсона, к которой мы тотчас обратимся, — «Материя и Память». — Ю. С.). Погружаясь, таким образом, в собственную глубину, проникает ли оно дальше вовнутрь материи, жизни, вообще действительности? В этом можно было бы сомневаться, если бы сознание присоединялось к материи как нечто случайное. <...> Но ведь нет! Материя и жизнь, наполняющие мир, находятся и в нас; мы чувствуем силы, обнаруживающиеся во всех наших вещах и в нас; какова бы ни была интимная сущность того, что есть, и того, что делается, мы причастны этой сущности. Опустимся вовнутрь самих себя, чем глубже будет расположена та точка, которой мы коснемся, тем сильнее будет давление и порыв, которое выпрет нас наверх. Философская интуиция есть это прикосновение, философия есть этот порыв.

Выведенные наружу импульсом, который приходит из глубины, мы достигнем науки по мере того, как наша мысль станет разбрасываться и расширяться. Философия поэтому должна отливаться по форме науки.

Мнимо-интуитивная идея, которая не сумела бы путем последовательных делений охватить наблюдаемых вовне фактов и законов, служащих науке для связывания этих фактов между собою, идея, которая не оказалась бы способной внести даже поправки в некоторые обобщения и исправить некоторые наблюдения, была бы чистой фантазией; она не имела бы ничего общего с интуицией. Но, с другой стороны, надо помнить, что идея <...> не получена вовсе путем объединения внешнего опыта; ведь философ не пришел к единству, а вышел из него» [«Философская интуиция». Указ. соч. С. 22–24].

«Чтобы достигнуть этой интуиции, вовсе не необходимо покинуть сферу чувств и сознания. Ошибка Канта заключалась в том, что он полагал это. После того как он доказал путем бесспорных и окончательных аргументов, что никакое диалектическое усилие не способно ввести нас в потусторонний (в современном русском переводе вместо слова «потусторонний» [мир], слишком похожего на «загробный», следовало бы сказать как-то иначе, может быть, «поверх обыденного» [трансцендентный и трансцендентальный одновременно] и т. п. — Ю. С.) мир и что действительная метафизика может быть лишь интуитивной метафизикой, он прибавляет, что нам не хватает этой интуиции и что такая метафизика невозможна. Она была бы, действительно, невозможной, если бы не существовало другого времени и другого измерения, чем те, которые заметил Кант и с которыми мы вообще имеем дело; ведь речь не может идти о том, чтобы стать вне времени и замечать нечто иное, чем изменение. Но время, в котором мы естественно находимся, изменение, наблюдаемое нами обыкновенно, представляют собой время и изменение, пульверизованные нашими чувствами и сознанием в целях облегчения нашего воздействия на вещи. Уничтожим их работу, вернем наше восприятие к его источникам, и мы будем иметь перед собой познание нового рода, для приобретения которого нам не приходится прибегать к новым душевным способностям.

Если это познание станет общим достоянием, от этого выиграет не одно только умозрение. Наша повседневная жизнь будет этим согрета и освещена. Ведь мир, в который нас вводят обыкновенно наши чувства и наше сознание, это лишь тень себя самого, и он холоден, как смерть. Все в нем устроено для наших величайших удобств, но все расположено в настоящем, которое как бы непрерывно возобновляется. И мы сами, искусственно сформированные по образу и подобию не менее искусственной Вселенной, мы видим себя лишь в мгновенно-настоящем, мы говорим о прошедшем, как об исчезнувшем <...>, но постараемся, наоборот, постигнуть себя такими, каковы мы в действительности, — в плотном и сверх того эластичном настоящем, которое мы можем расширять неопределенно далеко назад, все более и более отодвигая закрывающий нас от нас самих экран; постараемся постигнуть мир таким, каков он в действительности, рассматривая его не только на поверхности, не только в данный момент, но и в глубину, с его непосредственно предшествующим прошедшим, которое напирало на него и сообщает ему свой порыв.<...> То удовлетворение, которое дает искусство — и то лишь изредка — баловням природы и счастья, понятая таким образом философия даст их нам <...>. Наука обещает нам благополучие, в лучшем случае удовольствие. Но философия может дать нам радость» [«Философская интуиция». Указ. соч. С. 27–28].

Нам нет необходимости специально после Бергсона оговаривать термин «внутреннее». Бергсон и сам был «внутренним», но при этом «внутренне смелым». Когда он скончался в январе 1941 г. в оккупированном Париже, то, как отметил, Поль Валери, не было ни больших похорон, ни речей (опасались репрессий германской комендатуры, — Бергсон был евреем); но, хотя мир, казалось, мыслит все меньше, а культура все больше сводится к воспоминаниям о культуре (что видно и в нашем современном телевидении), мысль Бергсона торжествовала во всем своем величии.

«Не буду в этот момент входить в тонкости его философии, — говорил и писал Поль Валери в том же месяце, — но <...> проблема времени-длительности, памяти и развития жизни, которой он посвятил себя, изменили философскую ситуацию во Франции. В эту эпоху, когда грозная кантовская логика и критика, вооруженные мощным аппаратом контроля над понятием «познание», располагали развернутыми средствами терминологии для воздействия на само познание и даже на политику, в той мере, в какой политика может иметь контакт с философией, Анри Бергсон не был ни захвачен, ни обескуражен этой ситуацией. <...> Он сумел восстановить и реабилитировать вкус к глубинному размышлению в сфере мысли, чем не может быть чистая логика концептов, которая, впрочем, не способна и для самой себя дать безупречные определения. Подлинная ценность философии состоит в том, чтобы вернуть мысль к ней самой...» (Discours sur Bergson) [Valéry, 1957, 884] (разрядка моя. — Ю. С.).

Суть концепции Бергсона, с помощью которой он «вернул мысль к себе самой», состояла в следующем. «Внешнее» и «внутреннее» — мир связаны не решительным противопоставлением, разрубанием, а градуальными взаимопереходами. (Именно в этом состоит и концепция всех наших семиотик [Степанов, 1971; 1998].) В простой форме, в виде действительно градуального перечня типов, ее можно найти как таблицу в книге «Язык и Метод. К современной философии языка». М.: Языки русской культуры, 1998. С. 91). Концепцию градуального перехода можно считать частной разновидностью «Теории волн» (см. здесь выше). (Далее в данной книге здесь с. 26–27, о «Записках из подполья».)

Мы сочли наилучшим дальнейшим «введением» в нашу тему и в наши дни работу Бергсона «Материя и память». Книга написана по-французски в 1896 г. После двух диссертаций автора она открыла цикл его исследований, увенчанных в 1927 г. Нобелевской премией по литературе. Это классическая и мятежная книга. Не следует думать, что классические работы не могут быть мятежными. Франция вообще страна таких работ.

После того как Декарт положил гениальное основание Новой европейской философии, показав, что есть только два подлинно противопоставленных начала — пространство (у него «протяженность», l'étendue) и время (у него «длительность», la durée), Бергсон впервые за 250 лет исследовал это философски внутри внутреннего человека.

Представим себе простой (в нашем изложении здесь даже упрощенный) бергсоновский пример. Положим, перед нами внешний мир, какая-то часть его, воспринимаемая нами, — положим, блестящая игла. Наше восприятие ее — это именно «восприятие», перцепция (perception); мы рассматриваем ее со всех сторон, всеми органами чувств, постепенно приближая ее к нашему телу, это — «представление», связанное с ощущением, «ощущение», sensation. Градация уточняется, видоизменяется. Но вот в какой-то момент игла абсолютно сблизилась с нашим телом и наконец вонзилась в него. В этот момент «внешнее» стало «внутренним» — игла уже в нашем теле. Она и далее может углубляться в него, вызывая нарастание ощущений вплоть,

наконец, до боли. На этом этапе «градаций» наше ощущение становится, по Бергсону, «аффекцией», *affection*, которая может быть уже и болевым чувством.

Но одновременно с этим процессом происходит обратный и обратнаправленный процесс: наше тело градуально воздействует на «внешнее», на «мир» вне нас и, опять-таки одновременно, на нас самих, на наше тело с его восприятиями, ощущениями, представлениями внутри.

Центральным пунктом, «точкой икс», остается тот момент, когда — в данном примере — игла вонзается в тело, хотя бы просто укалывает его. Этот момент есть момент соприкосновения «двух миров», соприкосновения «внешнего» и «внутреннего», но он «не обширный» — «не пространственный» и «не длительный» — он «*limite commue*», «общий им предел». «Вот почему «эта точка поверхности тела» есть порция поверхности, которая является одновременно воспринимаемой и ощущаемой»; а «наши ощущения так относятся к нашим восприятиям (перцепциям), как реальное действие нашего тела относится к нашему возможному или виртуальному действию» [Bergson «*Matière et Mémoire*», 1953. С. 58 — «Материя и память»].

Рассмотрев подробнейшим образом — в чем состоит содержание его книги — различные степени названных «градаций», Бергсон приходит к выводу, который уже предвидится в исходном постулате Декарта: «материя в чистом виде имеет только протяженность», «сознание в чистом виде имеет только длительность».

Но именно в силу детальнейших анализов всех «градаций» Бергсон заключает: «У нас есть теперь основание сказать, что различие тела и духа (*la distinction du corps et l'esprit*) должно устанавливаться на основе не пространства, а времени» [«*Matière et Mémoire*», 1953. С. 248; — «Материя и память», указ. франц. изд.].

Приведем развернутый пример того, как Бергсон анализирует свою задачу — из гл. II («О распознавании образов. Память и мозг»; выбранный нами кусок образует часть III этой главы; стр. 83 указ. франц. изд.): «Человек проходит едва заметными градациями от воспоминаний, располагающихся вдоль времени, к движениям, которые обрисовывают действие, нарождающееся или возможное в пространстве. Повреждения в мозгу могут наносить удар по этим движениям, но не по этим воспоминаниям». Посмотрим, — говорит он, — подтверждает ли опыт эти наши положения.

Две формы памяти. — Я учу урок, и для того чтобы запомнить его наизусть, я сначала скандирую из него каждый стих, повторяя его затем несколько раз. При каждом новом чтении я достигаю прогресса: слова связываются все лучше и лучше, и, наконец, организуются как целое. В этот момент я знаю свой урок наизусть. В этом смысле говорят, что урок стал воспоминанием, что он запечатлен в моей памяти.

Теперь я хочу понять, как урок достиг того, что он «выучен на память». Тогда я представляю себе те фразы, которые я проходил раз за разом, и каждое из следовавших одно за другим прочтений возникает в моем сознании во всей своей неповторимости: я снова вижу его в тех обстоятельствах, которые его сопровождали и которые еще окружают его для меня; каждое прочтение отличается от предыдущих и последующих именно тем местом, которое это прочтение заняло во времени, короче, — каждое прочтение проходит передо мной как определенное событие моей истории. Человек тогда говорит, что эти образы — воспоминания, что они запечатлены в его памяти. Он употребляет для этого такие же слова, что и в первом случае. Но одно ли это и то же?

«Воспоминание, являющееся выученным уроком, обладает всеми признаками привычки (*une habitude*). Как привычка, оно приобретает повторением того же самого усилия. Как привычка, оно потребовало сначала разложения, а затем соединения в едином действии. Подобно всякому телесному упражнению оно сохраняется в

том механизме, который целиком приведен в действие начальным импульсом следующих одно за другим и занимающих одно и то же время движений.

Воспоминание же о том или ином отдельном прочтении, например втором или третьем, ни в чем не носит характера привычки. Его образ разом запечатлелся при прочтении, поскольку другие прочтения, по определению, являются иными воспоминаниями. Это похоже на какое-нибудь событие моей жизни: суть его в том, что оно несет определенную дату и, следовательно, не может повториться еще раз. Все, что последующие прочтения могли бы к нему добавить, может только изменить его неповторимую природу. Если мое усилие, посредством которого я называю этот образ, становится все более легким в силу повторения, то сам образ, рассматриваемый в самом себе, остается тем же, чем был вначале.

Память — центральный концепт всей философии Бергсона.

2. Философия в облике искусства слова

Вернемся еще раз к концепту «память», как он выражен в работе «Материя и память» [Bergson. 1953. С. 21], — а он выражен именно так, что влечет далее к теме «искусство». Но Бергсон продолжает конкретно «память» и «образ тела».

«Среди всех образов, — говорит он, — имеется один, находящийся в преимущественном положении; он воспринимается в своих глубинах, а не просто с поверхности; он является вместилищем аффектов и в то же время источником действия; именно этот особый образ я принимаю в качестве центра моего мира и в качестве физической основы моей личности» [там же. С. 63]. Таким же образом возникает т е м а и с к у с с т в а М а р с е л я П р у с т а. Иногда кажется, что обе темы сливаются в одну.

Роман Пруста начинается, как известно, так — «В поисках утраченного времени». Том I «В сторону Свана». Часть первая «Комбрэ» (начальные строчки):

«Давно уже я ложился спать рано. Бывало, едва погаснет моя свеча, а мои глаза слипаются, и так быстро, что я только успеваю сказать: “Я засыпаю”, и через полчаса мысль, что пора засыпать, меня будит; я хочу отложить книгу, думая, что все еще держу ее в руках, и задуть свечу; я спал и, оказывается, не переставал думать о том, что только что прочитал, но эти мысли принимали особый оборот: мне казалось, что я сам и есть то, о чем говориться в книге — церковь, музыка струнного квартета, соперничество короля Франциска I и Карла Пятого. Я пребывал в этом еще несколько мгновений после пробуждения, происходящее со мной не мешало мне понимать свои мысли, но как бы налипало в виде чешуи мне на глаза и не давало разглядеть, что подсвечник уже не горит. Потом воображенная мною картина из книги становилась не четко различной, как нечто, что было в прошлом существовании после метемпсихоза; сюжет книги отдалялся от меня, я уже мог по желанию входить в него или не входить, сразу же возвращалось зрение и я удивлялся, что вижу вокруг себя темноту, мягкую и приятную для глаз и еще более приятную для сознания, ему она представлялась вещью, не имеющей причины, непонятной, как именно темнота. Я начинал думать, какой это может быть час, различал свистки паровозов, они, то ближе, то дальше, как будто пение птички в лесу, очерчивали для меня объем пустого еще пространства, в котором какой-то пассажир торопится на станцию и неровная дорога под его ногами теперь навсегда впечатывается в его память, потому что она ему непривычна, потому что отделяет его от недавнего прощания, от тишины ночи и от мысли о скором удовольствии возвращения.

Я прижимался щекой к приятной щеке подушки, мягкой и нежной, как щеки нашего детства. Я чиркал спичкой, чтобы рассмотреть часы. Скоро полночь. Скоро

наступит минута, когда больной, которому пришлось срочно выехать из дома и заночевать в незнакомой гостинице, когда этот больной, схваченный приступом, позволяет себе порадоваться: он увидел полоску рассвета под щелкой двери. Какое счастье, утро! Скоро закопошатся слуги, он сможет звякнуть в колокольчик, к нему придут с помощью. Надежда получить облегчение в своих страданиях дает ему терпение страдать. Он уже слышит шаги. Они приближаются, потом удаляются снова. Полоска под дверью исчезает. Это все еще полночь, газ погасили, последняя прислуга ушла домой, он теперь останется один со своими страданиями на всю ночь...» [Ed. Pléiade, 1954, I. P. 3. Перевод наш. — Ю. С.]. Воспоминания пишущего возвращаются к нему непрерывным потоком. Знаменитый роман начался...

Но если с этой отправной точки начинается художественное развитие великого художника Марселя Пруста (1871–1922) то одновременно это и плавное, лишенное резких порывов начало Авангарда и Абстракции. (Этот раздел представлен в нашей книге здесь.)

Сейчас лишь напомним, что Пруст как художник и человек идеально отвечал главному тезису Бергсона (последний прямо выведен в романе «В поисках утраченного времени» под именем профессора Берготта, к которому, как полагают, присоединены еще черты Анатоля Франса). Говоря о таких художниках-писателях, Бергсон писал: «Когда они смотрят на вещь, они видят ее не для себя, а ради нее самой. Они воспринимаяют не для того, чтобы действовать, они воспринимают, чтобы воспринимать, только ради удовольствия» («Материя и движущееся») [Bergson, 1946, P. 149]. Подчеркнем еще раз, что здесь перед нами пока еще спокойное течение Авангарда — а его перелом, динамика, а моментами и пароксизм, еще впереди.

III. Авангард «Внутреннего человека»

1. Вводные замечания наши и критиков

Впрочем, названный выше момент наступил довольно скоро. Сопоставим две даты. В 1906 г. у Пруста возникает первый замысел романа «В поисках утраченного времени», при этом Андре Жид при первой заявке Пруста отказывается его публиковать как «литературу дилетантскую», не отвечающую строгому понятию «литературы», а Пабло Пикассо в 1907 г. публикует свою знаменитую картину «Авиньонские барышни», ознаменовавшую утверждение кубизма. Относительно картины Пикассо, вызвавшей художественный скандал, в то время не приходится говорить о «строгом понятии искусства», это расцвет Авангарда.

Тут, конечно, необходимо сделать отступление о терминах. Что мы понимаем под «авангардом»?

Как явление искусства, в данный момент (какой-либо «данный» момент) противопоставленное «общепринятому», «всеми принятому», «академизму», «традиции» и т. д., «авангард» есть всегда, в любую эпоху.

Знаменитые деятели балета Серж Лифарь и С.П. Дягилев находили его у итальянцев XVI в. (Дягилев ведет молодого эмигранта Лифаря по Милану): «Мы начали с осмотра фресок Бернардино Луини (1480–1532), которого я уже успел полюбить... В следующей зале громадное впечатление произвела на меня страшная картина мертвого Христа, снятого с креста. — “Сергей Павлович, что это такое?.. но ведь это же

совсем современный реализм? Ведь это совершенно мертвый Христос, который никогда не воскреснет. Неужели Мантенья был атеистом? ” ...Новое удивление перед купальщицами, Б. Луини и новое восклицание: “Как, неужели и это Италия XVI века? Да ведь это Пикассо, самый настоящий Пикассо!” ...» [Лифарь, 1994. С. 52–53].

Автор известного словаря В.Г. Власов [1995–1996] находит кубизм в Италии у Л. Камбьязо (1560) и Дж. Брачелли (1624), — что несомненно. Но, конечно, там нет современного Авангардизма. Точно так же «символизм» есть естественное стремление самых разных поэтов и философов разных эпох к явлению, опирающемуся на «символ». Но «Символизм» как определенное течение в литературе и искусстве связан с некоторым временным периодом в Европе, это эпоха в периодизации художественной жизни.

Под Авангардом мы будем понимать прежде всего период европейской культурной жизни, в общем — с середины XIX в.; «авангардом характеризуется не только время, но, самое главное, культурные явления»; Авангард не есть «чистая хронология», а стиль, тип культурной жизни.

Уже из определений «кубизма», «символизма» и т. д. видно, что понимание художественной жизни и ее периодизация — процесс двусторонний, он охватывает как художников-творцов, так и их историков и исследователей. Мы войдем в современный, динамический Авангард в эпоху его «разгара» в России (следовательно, сначала через его исследователей). Два автора — далеко не «художники» — запечатлели его своими идеями — Сергей Булгаков и Н.А. Бердяев.

Сергей Булгаков, статья «Труп красоты (По поводу картин Пикассо)» (1914 г., первая публикация — 1915 г.):

Вы прошли (в галерее С.И. Щукина) залы сверкающего красками дня... «когда же вы входите в комнату, где собраны творения Пабло Пикассо, вас охватывает атмосфера мистической жути, доходящей до ужаса. Покрывало дня, с его упоительной пестротой и красочностью, отлетает, вас объемлет ночь, страшная, безличная, в которой обступают немые и злые призраки, какие-то тени. Это — удушье могилы...» [Булгаков, 1993. С. 528].

Почти в тех же выражениях Н.А. Бердяев: «Когдаходишь в комнату Пикассо галереи С.И. Щукина, охватывает чувство жуткого ужаса. То, что ощущаешь, связано не только с живописью и судьбой искусства, но с самой космической жизнью и ее судьбой». В предшествующей комнате «был чарующий Гоген... после золотого сна Гогена просыпаешься в комнате Пикассо. Холодно, сумрачно, жутко. Пропала радость воплощенной, солнечной жизни...» [Бердяев, 1918. С. 29] (в его брошюре «Кризис искусства. Публичная лекция, прочитанная в Москве 1 ноября 1917 г.»).

Но все же оба русских автора смотрят на кубизм Пикассо различно. Булгаков весь в русском, «в русских думах и чувствах» — в русской жизни, русской литературе, русском религиозном мире. Здесь и «Портрет» Гоголя, и «Бесы» Достоевского, и его «Записки из подполья», и Свидригайлов, и Ставрогин («Ставрогин мог бы писать картины в духе Пикассо»), и даже «Демон» Лермонтова.

Но искусство Пикассо Булгаков видит, на наш взгляд, глубоко неверно, он находит здесь «преодоление плоти путем тонкого спиритуалистического и глубоко нехристианского аскетизма, который по метафизическому существу своему приближается к демоническому гнушению телом (гнушается телом. — Ю. С.), как легко понять, становится убийственным для изобразительного искусства, живущего влюбленностью в душу мира и святость его плоти» (с. 541). И он заключает: «Метафизически это так и есть <...> . Пикассо — большой художник, ибо ему ведомы

ритмы красоты и явлен ее лик. Он видит ее пакостно, рисует ее клеветнически (διάβολος, Дьявол, и есть клеветник), как гнусную карикатуру, но рисует именно этот, подлинный лик красоты, который он видит, — эта-то подлинность видения и спасает его как художника, но она же делает его таким соблазнительным и страшным»; это «страшная антиномия творчества Пикассо» (с. 538).

Можно даже сказать, что Булгаков трактует Пикассо психологически верно, но лишь как художника, как индивида. Наиндивидуальное движение искусства как целого осталось ему неумовимо.

Напротив, этим силен и верен Бердяев. Он не стремится сравнить мир Пикассо с «плотным» миром искусства: «То, что ощущаешь, связано не только с живописью и судьбой искусства, но с самой космической жизнью и ее судьбой»; «Совершается как бы таинственное распластование космоса. Пикассо — гениальный выразитель разложения, распластования, распыления физического, телесного, воплощенного мира»; «Пикассо предшествовал Сезанн». «В действительности геометрические тела Пикассо, складные из кубиков скелеты телесного мира, распадутся от малейшего прикосновения. Последний пласт материального мира, открывшийся Пикассо-художнику после срывания всех покровов, — призрачный, а не реальный» (с. 32).

Бердяев высказывает и важные вполне конкретные наблюдения. «Возможен кубизм и в философии — настоящим кубистом является Б.В. Яковенко» (с. 32); «А. Белый может быть назван кубистом в литературе» («Петербург») (с. 41). Касаясь живописи и музыки М.-К. Чюрлениса, он считает их примером того, как синтетические стремления вообще могут действовать разрушительно на искусство. Однако их гениальные начала он видит в музыке Вагнера, Скрябина, а также в поэзии Малларме. Этому он противопоставляет (не в плане отрицания) аналитические стремления в современном искусстве, более всего в живописи — футуризм, кубизм «гениального Пикассо».

2. Еще раз — некоторые любимые мотивы Авангарда. «Переодевания»

Человек современного мира, «Внутренний человек», — будь то художник, поэт или их исследователь и философ, — вполне живет лишь в ментальном мире.

Более детально черты Авангарда прослежены во всех разделах нашей книги здесь. Завершая этот краткий отрезок, укажем лишь на еще одну, обычно не замечаемую. И это, следуя наблюдениям Н.А. Бердяева, — черта «самой жизни». Мы, со своей стороны, находим ее, даже при всех «аналитических» устремлениях, в постоянном «синтетическом» общении. Его трудно терминологически определить, но легко подметить — один художник изображает другого.

Сам прием такого рода давно известен из итальянского слова *pasticcio* (букв. — «стряпня, мазня»): в музыке — опера, скомпонованная из ранее написанных опер; то, что в изобразительном искусстве стало называться французским словом *collage* (букв. — «наклейка»), наклеивание на основу материала другой фактуры или другого цвета. Во Франции в конце XIX в. *pastiche* стал обозначать или карикатуру, или литературный прием имитации, художественного подражания «под кого-либо» (в театральном быту «постижер» означает специалиста по парикам). В русском языке само выражение «делать под кого» под блестящей рукой Маяковского стало названием пародии («делайте под себя»).

Тонким мастером «пастиша» был М. Пруст. В 1913 г. он собрал целую книгу своих работ «*Pastiches et Mélanges*» («Пастиши и смесь»). Поскольку в своем тексте

здесь мы уже поставили роман Пруста «В поисках утраченного времени» в связь с авангардом, то укажем, что его роман наполнен «пастишами» (продолжаем тот же том русского издания).

Вот, в первом романе цикла, «В сторону Свана» (I, 93) (цит. по изданию «Pléiade», римская цифра — том, арабская — стр.), приятель Марселя Блок (франц. Bloch) знакомит его с произведениями писателя, которым все зачитываются, — с Берготтом (мы уже знаем, что это Анатолий Франс в некоем соединении с Бергсоном): «В первые дни, как бывает с новой мелодией, по которой мы скоро будем сходить с ума, но которую пока еще толком не различаем, мне еще не открылось в его стиле то, что позже я буду бесконечно любить. Я уже не мог оторваться от его романа, но думал, что меня привлекает только сюжет, как бывает в первые дни любви — мы встречаем женщину на собрании, на каком-нибудь вечере, куда, как мы думаем, по этому делу мы и пришли. Потом я стал замечать редкие выражения, почти архаизмы, которые мой автор любил употреблять в скрытом потоке гармонии, во внутренней прелюдии, где возникал его стиль. В эти моменты он начинал говорить так: “тщетные мечты о жизни”, “неистощимый поток красивых видимостей”, “бесплодная и сладостная потуга понять и полюбить”, “волнующие статуи, которые навек запечатали почтенный и очаровательный фасад наших соборов”... Он выражал этим целую философию, новую для меня, в новых чудесных образах, которые, казалось, как раз и вызывают слышимые нами звуки арфы и придают им своим аккомпанементом новый, возвышенный смысл».

В другом месте (во второй части того же первого тома «Под сенью девушек в цвету», I, 652) он вспоминает о подлинной писательнице Мадам де Севинье (1626–1696) и рядом о вымышленных им самим мемуарах некоей Мадам де Босержан («Mémoires de Madame de Beausergent»); этот пастиш Пруста разворачивается на нескольких страницах (I, 735 и след.) в подражание мемуарному стилю XVII в.

Еще в другом месте (I, 741) Марсель продолжает описывать характер своего молодого знакомого Блока (франц. Bloch). Тот, не уверенный в светских тонкостях, и даже в отношении к своей собственной фамилии (имя Bloch указывает на еврейское происхождение), как раз то и дело нарушает мелкие тонкости, например произносит новое модное английское слово лифт (lift) как «лайфт», и, желая поправить впечатление о себе, запутывает его еще больше. Весь кусок выдержан в тоне, навеянном мемуарами Мадам де Босержан, и Пруст, уже от себя, продолжает здесь в том же ключе: «Поскольку то, что называется на довольно плохом французском словами “он недостаточно воспитан”, как раз и было недостатком его воспитания, то этого недостатка он не замечал и тем более не замечал, что это может шокировать других».

Здесь Пруст продолжает свой текст уже совершенно в духе XVII в., отметим его сначала в подлиннике: Dans l'humanité, la fréquence des vertus identiques pour tous n'est pas plus merveilleuse que la multiplicité des défauts particuliers a chacun — «В обществе количество добродетелей, которые одни и те же у всех, вовсе не более примечательно, чем количество недостатков, которые присущи каждому в отдельности». Что-нибудь подобное мы можем найти в подлинном тексте XVII века у Ларошфуко: «В повседневной жизни наши недостатки порою кажутся более привлекательными, чем наши достоинства» (сравним «Максимы и моральные размышления» № 90 [Ларошфуко, 1959. С. 19]).

Эти особенности прустовского стиля справедливо рассматриваются в плане психологии искусства — так, например, в психологически тонкой книге под редакцией А.Д. Михайлова [Пруст, 1999. С. 17–18]: «Для Пруста искусство, творчество — боговдохновенно, хотя так просто и прямолинейно им это не выражено. Он отстаивает

способность, если не обязанность, художника в момент создания перерождаться, становиться иным существом, как бы живущим по своим собственным законам. Так, например, он замечает: "...книга — это порождение иного Я, нежели то, которое проявляется в наших повседневных привычках, общении, пороках". ...Поэтому искусство в момент своего рождения иррационально; творческий акт полон таинственности и таинств, он неподвластен логике и вообще чужд каких бы то ни было узаконений». Все это было сказано по отношению к главному, после «Утраченного времени», произведению Пруста — книге «Против Сент-Бева», в которой Пруст, наполняя книгу литературными и философскими отступлениями, пастишами, собственными художественными переживаниями, уже работает как художник-творец и как литературовед-исследователь, то есть создает тот реальный (хотя и не «кубистический») Авангард, который мы считаем и для себя современным Авангардом.

В этой прустовской программе мы усилим лишь одну важную для нас линию — ее особый «авангардизм». Прусту было не только важно «пастишировать», как тот или иной автор, он нуждался во множественности пастишей, ему была необходима постоянная переключка и перетасовка, перемножение их со своей собственной точки зрения. По-видимому, он и сам ощущал это именно так, поскольку так читается названная выше книга «Против Сент-Бева» (1919) [Пруст, 1999].

Я же думаю, что это начало того процесса, который к концу века привел к явлению и н т е р т е к с т у а л ь н о с т и. Целесообразно различать «интертекстуальность» как создание текста, именно текста, состоящего из слов (об этом ниже), и интертекстуальность как литературный процесс, как жизнь искусства, по Прусту — «пастиширование». Это в Авангарде явление более раннее, это «переодевания и маски».

Великим мастером переодеваний и масок в русской лирике был Валерий Брюсов. В сущности, он осуществил этим свой собственный девиз:

Являй смелей, являй победней
Свою стоообразную суть!

В своих циклах «Любимцу веков» и «Правда вечная кумиров» он говорит от имени персонажей различных эпох и народов: ассирийского царя Ассаргадона, египетского жреца Изиды, Моисея, Дон Жуана, Ахиллеса, Одиссея, Клеопатры, Энея, безымянного раба в каменоломне, — отмечает Н.А. Трифонов, и продолжает: «Заметим, что театральность Брюсова в жизни и поэзии не была чем-то идущим в разрез с общим стилем жизни и искусства той среды, в которой он вращался, с которой был связан. Театральная игра, декоративность, маскарадная карнавальность были характерными чертами искусства и литературно-художественного быта эпохи модерна. Назовем для примера хотя бы поэзию Михаила Кузмина, усиленно пользовавшегося костюмами театрального гардероба разных веков; стилизованные постановки Мейерхольда — да и его же журнал «Любовь к трем апельсинам», издаваемый от имени гофмановского доктора Дапертутто; шуточные «игры» Ремизова вроде его «Обезьянней великой вольной платы» и т. п.» [Трифонов, 1985. С. 499–501]

Сам Брюсов подчеркивает: «В каждом лирическом стихотворении у истинного поэта новое «я». Лирик в своих созданиях говорит разными голосами, как бы от имени разных лиц. Лирика почти то же, что драма» [Брюсов, VI. С. 399].

Знарок творчества и жизни Брюсова Д.Е. Максимов считал, что и личная жизнь этого поэта превращалась, по его замыслу, в экспериментальную сценическую площадку [Максимов, 1969. С. 58]. Я склонен думать, что и сближение Брюсова с большевиками на фоне происходящей революции было еще одним его экспериментом.

Традиция, укрепленная В.Я. Брюсовым в предреволюционное время, проступает еще у Ахматовой в «Поэме без героя», но уже не в реальном, а в подчеркнуто ментальном плане («мире»). «Часть первая. Девятьсот тринадцатый год», глава первая: <...> «Новогодний вечер. Фонтанный Дом. К автору, вместо того, кого ждали, приходят тени тринадцатого года под видом ряженых. <...>

Этот Фаустом, тот Дон Жуаном,
Дапертутто, Иоканааном;
Самый скромный — северным Гланом
Иль убийцею Дорианом,
И все шепчут своим Дианам
Твердо выученный урок.
А какой-то еще с тимпаном
Козлоногую приволок”.

А несколькими строчками выше автор говорит:

«И я слышу звонок протяжный,
И я чувствую холод влажный,
Каменею, стыну, горю...
И, как будто припомнив что-то,
Повернувшись вполоборота,
Тихим голосом говорю:
«Вы ошиблись: Венеция дождей —
Это рядом... Но маски в прихожей
И плащи, и жезлы, и венцы
Вам сегодня придется оставить»...

После многочисленных масок Брюсова и сборника «Снежная маска» Блока (1907 г.) это, пожалуй, последнее «примеривание» маски поэтом к самому себе в русской литературе. В поэзии наших дней, как мы видели выше, функцию «надевания маски» начинает выполнять «надевание текста» на текст («интертекстуальность»).

Во все времена образы искусства имеют особое существование — «срединное», не чисто номинальное и не чисто реальное. Но с началом эпохи авангарда и здесь происходит перелом. Им я склонен датировать и начало самой эпохи. Я нахожу это, например, в одном эпизоде в жизни Достоевского. При выходе из квартиры, по-видимому, на плохо освещенной лестнице, ему встретился какой-то человек, сказавший, что он направляется к Федору Михайловичу Достоевскому и что его фамилия Берг. «Я Берг, Берг!» — твердил он, видя, что Достоевский его не понимает. Достоевскому же представилось, что это Берг из «Войны и мира». Когда недоразумение разъяснилось, г-н Ф.Н. Берг остался смертельно обиженным [Достоевская, 1925. С. 320]. За этим анекдотическим случаем стоит нечто более общее: виртуальный мир произведения искусства и реальный мир людей, рассуждающих об искусстве, а в какой-то степени и существующих в этом виртуальном мире, начинают сливаться, образуя единый ментальный мир. Существование переносится из реально-материального в виртуальный номинальный мир.

В российской действительности стилизация в Авангарде у Ю. Анненкова отмечена А.В. Толстым [2003, с иллюстрациями]: «Вопрос: к какому стилевому направле-

нию причастен Юрий Анненков, — занимал уже его современников... Возникает образ художника, увлеченного современной ему эпохой и легко оперирующего различными художественными приемами ради передачи «пульса времени» в своих работах разной жанровой и видовой принадлежности. ...Анненков даже среди своих современников-универсалов выделяется широтой творческих возможностей... В его лице мы одновременно имеем дело с художником (графиком, иллюстратором, карикатуристом, живописцем, сценографом) и с писателем (поэтом, прозаиком, мемуаристом, эссеистом, критиком). ... Это творец не с одним, а с несколькими «лицами» (не случайно он прятал некоторые из них под маску псевдонима, не чурался мистификаций — таинственный литератор Борис Тимирязев, бесшабашный и злой карикатурист Шарый и т. д.)» (указ. соч. С. 322).

Всем известны ставшие классическими иллюстрации Ю. Анненкова к поэме Блока «Двенадцать», которые Блок назвал «параллельным графическим текстом, рисованным близнецом» своих стихов. А.В. Толстой детально перечисляет такие работы Анненкова, как грандиозные декорации к массовому действу «Взятие Зимнего дворца» на Дворцовой площади, переименованной в площадь Урицкого, в ноябре 1920 г. В действе участвовало несколько тысяч статистов, по существу, творилась новая школа (среди режиссеров — Н. Евреинов, А. Кугель и Н. Петров, которого только что снова вспомнили в связи с юбилеем его замечательного фильма «Петр I», первая серия, также с тысячами участников массовых сцен). «Декорации Анненкова представляли собой кубизированные объемы, изображавшие, с одной стороны, красный промышленный город с фабрикой (аллегория наступления нового строя), а с другой — нечто среднее между античным театром и античным же храмом — естественно, с белыми стенами и колоннадами (аллегория старого режима). В ходе действия массовка переходила из красной части по перекинутому через проем арки Главного штаба мостку и наводняла часть белую... Символика объемов и цветов эксплуатировалась художником весьма целенаправленно, а кубизированный неоклассицизм служил ясным символом отжившей эпохи» [Толстой, 2003, 325].

(В 2004 г. Юрий Любимов в своем знаменитом «Театре на Таганке» в Москве поставил новый авангардный спектакль, где все в гармонии и стиле — текст, сценография, афиша; на афише красная половина «Идите и остановите», черная половина «Прогресс», — памяти и присутствию с нами великих репрессированных — «обэриутов».)

Анненков экспериментировал и с конструктивистским коллажем (напр., «Амьенский собор», 1919 г., в музее барона Тиссен-Борнемисса в Мадриде, и др.). Анненков брал на себя не только сценографию, но и режиссуру в спектаклях-фантазиях на индустриальные темы («Газ» в петроградском БДТ, 1922 г., по Г. Кайзеру; «Бунт машин», 1929 г., по Алексею Толстому), здесь, в движущихся декорациях колеса, трубы, цепи, спирали двигались и вращались, по электрическим проводам пробегали искры, сценическое действие (во втором случае) соединялось с кинопроекцией...» [Толстой. С. 327].

Добавим еще, что благодаря Г. Якулову с его «Стальным скоком» импульс Анненкова перешел также на балет — Леонид Мясин описывает «Стальной скок» в Русском балете С. Дягилева (1927) [Мясин, 1997. С. 177, 350].

Поскольку наш лейтмотив здесь — «семиотика внутреннего», подчеркнем, что идеи Ю. Анненкова, в частности его книга «Портреты» (1922), создавали своего рода «манифест» Нового искусства. Писатель Евгений Замятин, сам его участник, назвал (аналогично Николаю Бердяеву, — см. выше) «синтетизмом»: «Уравнение искусства — уравнение бесконечной спирали. Я хочу найти координаты сегодняшнего круга

этой спирали, и Юрий Анненков для меня — математическая точка на круге, чтобы, опираясь на нее, исследовать уравнение»; в это направление Замятин определил пост-кубического Пикассо, Бориса Григорьева, Судейкина, в поэзии — Андрея Белого и Блока; «Двенадцать» в иллюстрациях Анненкова, по его мнению, — образцовое «синтетическое» произведение. Правда, упомянув его, автор заключает: «Впрочем, сегодня “синтетизм”, знамением которого считали Юрия Анненкова, видится нам скорее условной литературной концепцией, инструментом художественно-критической полемики 1920-х годов, чем реальным творческим направлением того времени» [Толстой. С. 329].

Однако здесь мы не присоединимся к автору (А.В. Толстому); по нашему мнению, в Авангарде «инструмент полемики» и есть одно из «реальных творческих направлений».

Но мы ощущаем это только «на отдалении», отдалении не от прошлого, а от гуши сегодняшнего же дня, — «на расстоянии философии».

IV. Движение: Философия в облике Авангарда

Собственно, связь их проходит здесь у нас на всем протяжении. Вполне конкретно, может быть, лучше всего перейти к этому через тему «надевание маски». Маска — Переодевание — Псевдоним — Текст: вот облик Авангарда в его движении к нашим дням. Первой открылась здесь Псевдонимия Кьеркегора.

1. Экзистенциальная «Псевдонимия» Кьеркегора. Тема «Внутреннего»

Серен Кьеркегор (1813–1855), создавший множество замечательных философских произведений, всю жизнь выпускал их (по-датски) под псевдонимами, — каждый раз под каким-либо иным. Это явление превосходно проанализировано (в частности, С.А. Исаевым в ряде его работ и в краткой форме в статье «Кьеркегор» — «Новая философская энциклопедия в 4 томах». Т. II. М., Мысль, 2001).

Мы подойдем к этой теме несколько особо — как в общеевропейской ситуации Авангардизма. И даже самый наш подход к ней лежит в сфере новой европейской литературы, как к этому и подошел сам Кьеркегор.

Мы опираемся здесь на его конкретный текст, опубликованный по-французски в точном переводе с датского «Post-Scriptum aux Miettes philosophiques», traduit du danois par Paul Petit, NRF, Gallimard, 1949, 11^e édition, 428 pages («Post-Scriptum к Философским крохам» (далее Kierkegaard, 1949).

«Моя псевдонимия или полинимия, — писал он, — не имела случайной причиной мою личность (и, разумеется, не проистекала из страха перед юридической ответственностью...); у нее было сущностное основание в самом характере литературной продукции, которая, требуя реплик, психологического разнообразия индивидуальностей, требовала тем самым, в поэтическом смысле, безразличия к добру и злу, к серьезности и легкомыслию, к отчаянию и самодовольству, к страданию и радости и т. д. А такое безразличие ограничивается лишь психологически в воображаемом мире (idéalement), в реальном же мире никакое лицо не осмелилось бы и не могло бы себе его позволить в рамках морали этой реальности. Таким образом, написанное действительно принадлежит мне, но лишь постольку, поскольку я вкладываю в уста реальной поэтической личности, которая производит текст, ее концепцию жизни в том виде, в каком последнюю можно уяснить из ее реплик. Мое отношение к производству еще более расплывчато, чем отношение поэта, который создает своих персо-

нажей и одновременно является автором предисловия. Я действительно безличен или являюсь лично лишь суфлером в третьем лице, который в поэтическом смысле производит авторов, которые, в свою очередь, являются авторами своих предисловий и даже своих имен. Таким образом, в псевдонимных книгах нет ни одного слова от меня; мое суждение о них — это суждение третьего лица; мое представление об их значении — это представление читателя, и у меня нет никакого частного отношения с ними, да и невозможно было бы иметь такое отношение при указанном двойном отчуждении содержания. Одно лишь слово, произнесенное лично мной от моего собственного имени, было бы равносильно нарушающему всю систему (*impertinent*), забвению моего собственного “я”, и уже это имело бы результатом с диалектической точки зрения уничтожение самого существа псевдонимии» [Kierkegaard 1949, 424].

Но, конечно, псевдонимия здесь — не только нечто внешнее. Это нечто внешнее, что слито с «внутренним», что переходит во «внутреннее». Именно так и строит Кьеркегор свое философское сочинение.

Но предварительно, в качестве небольшого отступления, отметим, что и «пастиши» Марселя Пруста, в сущности, разворачиваются точно так же. Пруст раскрывает свою собственную художническую личность в форме другого лица, автора того, что станет предметом «пастиширования». Автор «пастиша» (Пруст) и автор исходного текста («другой») — одно и то же лицо, слитое, соединенное в новом тексте. Можно также сказать, что здесь и в «псевдонимии» Кьеркегора, и в «пастише» Пруста — всегда косвенная форма изложения. Кьеркегор был мастером косвенной формы изложения. Десятки страниц его книги «Постскриптум к Философским крохам» посвящены этой теме.

Таким образом, «косвенная форма» Кьеркегора, «пастиш» Пруста, «память-воспоминание» Пруста и даже «отражение в воде» в полотнах Монэ — это явления одного и того же, Новой Поэтики [подробнее: Степанов, 2004].

Вся первая часть книги Кьеркегора озаглавлена «Объективная проблема истины христианина», речь идет об «исторических» соображениях, т. е., сказали бы мы, о тексте от «другого», о «внешнем». Часть вторая озаглавлена «Субъективная проблема. Отношение субъекта к истине христианства, или: “Становиться христианином”». Это, можно было бы сказать, — «внутреннее», исходящее от лица «Я». (О том, что такое «внутреннее», говорится много раз в нашей книге выше и ниже.)

Подлинная проблема для Кьеркегора так и названа (Отдел второй части второй) — «Субъективная проблема, или как субъективность должна существовать, чтобы проблема могла ей открыться».

Здесь «косвенная форма» изложения сочетается с «внутренним». И опять-таки Кьеркегор опережает свое время. Едва ли не лучшее описание этого процесса в более позднее время мы находим у Михаила Чехова (конечно, не прямо в терминах Кьеркегора). В одном из своих размышлений о природе актера Чехов, обращаясь к своим ученикам, говорит: «Актер ошибается, полагая, что он может сыграть роль при помощи своих личных чувств. Он не всегда отдает себе отчет в том, что его личные чувства говорят ему только *о нем самом* и ничего не могут сказать о его роли. Только сочувствие способно проникнуть в чужую душу. Даже в обыденной жизни вы могли бы заметить, что вы действительно проникаете в душу другого человека только тогда, когда возбуждено ваше сочувствие. То же самое происходит и в моменты творческого состояния».

Перед этим у Чехова сказано: «Но помимо того, что ваши творческие чувства нереальны, они обладают еще одной характерной особенностью: из чувств они становятся *сочувствием*. Оно-то и строит душу сценического образа. Ваше высшее “я”

сочувствует созданному им же самим сценическому образу. *Художник в вас* страдает за Гамлета, плачет о печальном конце Джульетты, смеется *над* выходками Фальстафа. Но сам он остается в стороне от них как творец и наблюдатель, свободный от всего личного. И его *сострадание, сорадость, солюбовь*, его смех и слезы передаются зрителю как смех, слезы, боль, радость и любовь вашего сценического образа, как его душа. Сочувствие вашего высшего “я” Отелло так велико и интенсивно, что оно становится отдельным, самостоятельным, третьим сознанием в вас. Рождается новое, иллюзорное существо, и ваше высшее “я” говорит: «Это — Отелло, это — Гамлет, это — Фальстаф». По словам Рудольфа Штейнера, Гете в высшей степени обладал способностью наблюдать себя со стороны, объективно, безлично. Даже в самые романтические моменты его жизни он не отказывал себе в удовольствии иметь *два* сознания» [Чехов, 1995. С. 248–249] (Выделено здесь разрядкой мною — Ю. С.). Можно себе представить, что примерно так понимает С. Кьеркегор «объективное», «внешнее» — против «субъективного», «внутреннего» в писании Кьеркегора о христианстве.

Но надо еще иметь в виду, что Кьеркегор — не артист в чеховском смысле, он «вживается» в своего героя иначе — надо не просто «стать» и даже не просто «становиться» христианином (в процессе), — надо «экзистировать христианином» [Kierkegaard, 1949. С. 18]. Понятие «экзистенции» много раз возникает в тексте Кьеркегора. «Экзистенция не может быть системой. Она — система для Бога, но не для экзистирующего человека» (с. 78). А одно из его заключительных определений «внутреннего» может быть таковым и для нашей темы «Внутреннее» в этой книге: «Когда человек ищет истину объективным образом, он объективно размышляет об истине как об объекте, к которому стоит в отношении размышляющий субъект. Размышляют не об отношении, а о факте, что это истина, об истинном, в отношении к которому вступают. Когда же то, в отношении к чему вступают, есть истина, истинное, тогда [сам] субъект есть истина. Когда ищут истину субъективным образом, человек размышляет субъективно об отношении, в котором находится индивид; и только если «то, как» индивид стоит в отношении к истине, только тогда индивид находится в истине, даже когда при этом он стоит в отношении к не-истине» (с. 132). К этому месту автор делает примечание в сноске: «Читатель должен иметь в виду, что здесь идет речь о сущностной истине (о “сущности” истины. — Ю. С.), то есть об истине, которая сущностно относится к экзистенции, и что антитеза указывается для того, чтобы указать на сущность именно как на “внутреннее” или на “субъективность”».

Возникает здесь у Кьеркегора и тема Абсурда. «Заметим, — говорит он, — предварительно следующее: не-знание, по Сократу (Кьеркегор имеет в виду — в широком контексте — классический афоризм Сократа “Я знаю, что я ничего не знаю”) — это аналог определения Абсурда, с той лишь разницей, что в абсурдности “абсурда” еще меньше объективного “знания”, поскольку тут есть только “знание, что это абсурдно”, и поэтому еще большее напряжение (tension, — говорит Кьеркегор, «конфликт». — Ю. С.) Сократовское «внутреннее» в экзистенции — это аналог «веры», опять-таки с той лишь разницей, что «внутреннее в вере» (можно перевести также «субъективность веры». — Ю. С.), которое соответствует не абсурдности незнания, а абсурдности “абсурда”, носит еще более глубокий характер» (с. 135).

Таким образом, мы естественно и «плавно» перешли от кьеркегоровской экзистенциальной Философии к теме Абсурда.

2. Тема Абсурда. Эксперимент и антиномии

Хотя тема Абсурда кажется читателю непривычной, но в действительности все мы давно сжились с ней — как с какой-то истиной, которую невозможно определить логически. Всем в России знакомы слова Тютчева:

Умом Россию не понять.
Аршином общим не измерить.
У ней особенная стать.
В Россию можно только — верить.

«Верить» — если нельзя понять. И это не значит, что нельзя «постичь». Постичь — больше, чем «понять». Точно так же формулирует истину христианской веры Тертуллиан (155/165 — после 220): «Credo, quia absurdum» — «Верю, потому что [это] абсурдно».

Современные российские авторы дают следующее (и удачное) определение: «Абсурд — граница, изнанка, обратная сторона *смысла*, его превращенная форма. Попытка дать категориальное определение абсурда невыполнима и сама по себе абсурдна, поскольку абсурд не улавливается в сети ни здравого смысла, ни понятий рассудка, ни идей разума. Абсурд парадоксален. Рассудок в своем дискурсивном движении наталкивается на контрсмыслы, которые по началу воспринимаются как абсурд, как нечто немыслимое, а затем, включаясь в логику рассуждения, расширяют границу знания и становятся “здравым смыслом”. Разум как рефлексия оснований дискурса представлен в антиномиях и парадоксах» [Новая философская энциклопедия. I. 2000. С. 21]. Мы со своей стороны давно уже говорим об антиномиях как о логике Абсурда, притом логике художественного Авангарда. Эту тему коротко продолжим здесь [Степанов 1985. С. 183 и сл.].

На страницах сочинения Кьеркегора много раз появляются слова «эксперимент», «экспериментальный». Одно из самых значительных упоминаний — в конце, где как раз мнимый автор (псевдоним) Йоханнес Климакус дает разъяснения читателю относительно своей личности («Все это сочинение, в порядке эксперимента, вращается вокруг меня самого, единственно и исключительно вокруг меня самого. Я, Йоханнес Климакус, находясь теперь в возрасте 30 лет...» и т. д.). Эксперимент и псевдонимия взаимосвязаны. Но тогда — не оказывается ли в известном смысле «человеком без свойств» и сам автор? (К сходным выводам на другом материале приходит С.А. Исаев: по Кьеркегору, автор должен не «переставать быть экзистирующим», сохранить свое отношение к истине подлинным; это и обеспечивает псевдонимная форма изложения [Исаев 1979. С. 27].)

После Кьеркегора и Достоевского загадочные и сложные отношения автора и персонажей станут одной из главных проблем литературы, особенно литературы Абсурда у Достоевского.

Достоевский тоже мыслил в экспериментальном ключе и свою повесть «Записки из подполья», и свое отношение в ней к читателю. В журнальном, первоначальном, варианте она даже и не называлась повестью, этот подзаголовок был отнесен только ко второй части (часть I — «Подполье», часть II — «По поводу мокрого снега»). Зато в журнале первая часть сопровождалась примечанием Достоевского: «И автор записок и самые “Записки”, разумеется, вымышлены. Тем не менее такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе... В следующем отрывке (т. е. во II ч. — Ю. С.) придут уже настоящие “за-

писки” этого лица о некоторых событиях его жизни. *Федор Достоевский*» (здесь и далее цит. по изд.: *Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1956, т. 4, с. 133*).

Осмысление отношений автора — рассказчика — героя и читателя в ключе антиномий продолжается до самого конца: «Есть в воспоминаниях всякого человека такие вещи, которые он открывает не всем, а разве только друзьям. Есть и такие, которых он и друзьям не откроет, а разве только самому себе, да и то под секретом. Но есть, наконец, и такие, которые даже и себе человек открывать боится, и таких вещей у всякого порядочного человека довольно-таки накопится... Я же пишу для одного себя и раз навсегда объявляю, что если я и пишу как бы обращаясь к читателям, то единственно только для показу, потому что так мне легче писать. Тут форма, одна пустая форма, читателей же у меня никогда не будет. Я уже объявил это» (ч. I, XI, с. 166).

И в самом конце делается ясно, что эта «форма» в старом смысле слова, как форма «записок», «повести», «романа», и постоянные отговорки от нее, т. е. форма в новом, экспериментальном смысле, связаны с героем: «Ведь рассказывать, например, длинные повести о том, как я манкировал свою жизнь нравственным растлением в углу, недостатком среды, отвычкой от живого и тщеславной злобой в подполье, — ей-богу, не интересно; в романе надо героя, а тут *нарочно* собраны все черты для антигероя, а главное, все это произведет пренеприятное впечатление, потому что мы все отвыкли от жизни... Даже до того отвыкли, что чувствуем подчас к настоящей “живой жизни” какое-то омерзение...» (II, X. С. 243).

Здесь, кажется, впервые, в европейской литературе появляется термин «а н т и г е р о й», и этот антигерой Достоевского — экзистенциальный человек. Это человек «без внешних свойств» и даже вообще «без свойств».

Он — «человек без свойств» не в том смысле, что никак не проявлял себя вовне, а в ибсеновском, пергюнтовском смысле: как только названо и проявлено какое-нибудь свойство, так тотчас следует его опровержение.

Н о р м а л ь н о е с о с т о я н и е — б о л е з н ь: «Но все-таки я крепко убежден, что не только очень много сознания, но даже и всякое сознание болезнь. Я стою на том. Оставим и это на минуту. Скажите мне вот что: отчего так бывало, что, как нарочно, в те самые, да, в те же самые минуты, в которые я наиболее способен был сознавать все тонкости “всего прекрасного и высокого”, как говорили у нас когда-то, мне случалось уже не сознавать, а делать такие неприглядные деяния...» (с. 137).

С т р а д а н и е — н а с л а ж д е н и е: «...до того доходил, что ощущал какое-то тайное, ненормальное, подленькое наслажденье возвращаться, бывало, в иную гадчайшую петербургскую ночь к себе в угол и усиленно сознавать, что вот и сегодня сделал опять гадость; что сделанного опять-таки никак не воротить, и внутренне, тайно, грызть, грызть себя за это зубами, пилить и сосать себя до того, что горечь обращалась наконец в какую-то позорную, проклятую сладость и, наконец, — в решительное, серьезное наслаждение! Да, в наслаждение, наслаждение!» (с. 138).

Г л у п о с т ь — к р а с о т а: «Я такому человеку до крайней желчи завидую. Он глуп, я в этом с вами не спорю, но, может быть, нормальный человек и должен быть глуп, почему вы знаете? Может быть, это даже очень красиво» (с. 140).

И с к р е н н о с т ь — л о ж ь: «Даже вот что тут было бы лучше: это — если бы я верил сам хоть чему-нибудь из всего того, что теперь написал. Клянусь же вам, господа, что я ни одному, ни одному-таки словечку не верю из того, что теперь настрочил! То есть я и верю, пожалуй, но в то же самое время, неизвестно почему, чувствую и подозреваю, что я вру как сапожник» (с. 164).

П о р я д о ч н о с т ь — т р у с о с т ь и р а б с т в о: «Всякий порядочный человек нашего времени есть и должен быть трус и раб. Это — нормальное его состояние.

В этом я убежден глубоко. Он так сделан и на то устроен. И не в настоящее время, от каких-нибудь там случайных обстоятельств, а вообще во все времена порядочный человек должен быть трус и раб. Это закон природы всех порядочных людей на земле» (с. 169).

Герой сам осознает, что он — человек без свойств: «О, если б я ничего не делал только из лени. Господи, как бы я тогда себя уважал. Уважал бы именно потому, что хоть лень я в состоянии иметь в себе; хоть одно свойство было бы во мне как будто и положительное, в котором я бы и сам был уверен» (с. 147).

И по мере того как все свойства, одно за другим, проявляются и исчезают, приятные, неприятные, отвратительные, злые, безразлично какие, остается — как у сжавшегося в комок человека под худым плащом, по которому стекает холодный дождь, — лишь одно неизменное, не окрашенное, ни злое, ни доброе, чувство: я существую. И все. Но это и есть чувство Существования, экзистенции.

Ибсен в те годы (в «Пер Гюнте») довел Пера Гюнта (и себя самого) до этого ощущения — до его последней оболочки — и тут же отказался проникнуть дальше и дал его отраженным — в сердце Сольвейг, и оно предстало сияющим, утренним, оптимистичным, христианским. Достоевский проник в самое его существо, и оно оказалось не утренним, не оптимистичным, не христианским. Ближе всего как ощущение оно к ощущению мокрого снега: «Нынче идет снег, почти мокрый, желтый, мутный. Вчера шел тоже, на днях тоже шел. Мне кажется, я по поводу мокрого снега и припомнил тот анекдот, который не хочет теперь от меня отвязаться. Итак, пусть это будет повесть по поводу мокрого снега» (с. 167).

Повесть полна экзистенциальных тем (т. е. таких, которые стали в XX в. темами экзистенциальной литературы).

Жизнь — «вонючая грязь» (ср. у Ж.-П. Сартра — *la nausée* «тошнота» — название его романа): «И, главное, он сам, сам ведь считает себя за мышь; его об этом никто не просит; а это важный пункт... Несчастливая мышь, кроме одной первоначальной гадости, успела уже нагородить кругом себя, в виде вопросов и сомнений, столько других гадостей; к одному вопросу подвела столько неразрешенных вопросов, что поневоле кругом нее набирается какая-то роковая бурда, какая-то вонючая грязь, состоящая из ее сомнений, волнений и, наконец, из плевков!...» (с. 140).

Человек — насекомое (будущая тема Ф. Кафки в «Превращении»): «Я не только злым, но даже и ничем не сумел сделаться: ни злым, ни добрым, ни подлецом, ни честным, ни героем, ни насекомым» (с. 135); «Мне теперь хочется рассказать вам, господа, желается или не желается вам это слышать, почему я даже и насекомым не сумел сделаться. Скажу вам торжественно, что я много раз хотел сделаться насекомым. Но даже и этого не удостоился» (с. 136); «Черт знает что бы дал я тогда за настоящую, более правильную ссору... Со мной поступили, как с мухой» (с. 173).

Перед человеком — стена (будущее название и тема новеллы Ж.-П. Сартра «Стена»): «Природа вас не спрашивает; ей дела нет до ваших желаний... Стена, значит, и есть стена... Разумеется, я не пробью такой стены лбом, если и в самом деле сил не будет пробить, но я и не примирюсь с ней потому только, что у меня каменная стена и у меня сил не хватило» (с. 142). Бесцельное, беспричинное действие (*acte gratuit* у французских экзистенциалистов): «Вспомните: давеча вот я говорил о мщении. (Вы, верно, не вникли.) Сказано: человек мстит, потому что находит в этом справедливость. Стало быть, он со всех сторон успокоен, а следственно, и отмщает спокойно и успешно, будучи убежден, что делает честное и справедливое дело. А ведь я справедливости тут не вижу, добродетели тоже никакой не нахожу, а

следственно, если стану мстить, то разве только из злости. Злость, конечно, могла бы все пересилить, все мои сомнения, и, стало быть, могла бы совершенно успешно послужить вместо первоначальной причины именно потому, что она не причина. Но что же делать, если у меня и злости нет...» (с. 146).

Воля — против целесообразности (именно этот пункт был главным образом противопоставлен Достоевским социальной теории Н. Г. Чернышевского, а впоследствии стал важным компонентом в понятии «социальной вовлеченности, ангажированности», engagement, человека, писателя, философа у французских экзистенциалистов): «Свое собственное, вольное и свободное хотенье, свой собственный, хотя бы и самый дикий каприз, своя фантазия, раздраженная иногда хоть бы даже до сумасшествия, — вот это-то все и есть та самая, пропущенная (у “теоретиков социальной пользы”, намека на Чернышевского. — Ю. С.), самая выгодная выгода, которая ни под какую классификацию не подходит и от которой все системы и теории постоянно разлетаются к черту» (с. 153).

Воля противопоставлена не только теориям социального блага, но и законам природы, враждебным и тупым: «Господи боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся?» (с. 142).

И наконец, поскольку в нашей книге не раз возникали определения человека, к коллекции определений рядом с «человек — двуногое, лишненное перьев» (a featherless biped) можно, прибавить определение по Достоевскому: «Я даже думаю, что самое лучшее определение человека — это: существо на двух ногах и неблагоприятное» (с. 156).

К этим экзистенциальным темам Абсурда Достоевский вернется еще раз и повторит их почти буквально, во вставном эпизоде — «Исповеди Ипполита» в «Идиоте».

В XX в. тема «человека без свойств» будет подхвачена и положена в основу целой поэтики романа австрийским писателем Р. Музилом.

Таким образом, в нашем Обзоре круг (на сегодняшний день) замкнулся: от Семиотики — через Философию — мы пришли к Авангарду (с его Абсурдом), который есть одновременно и новая «художественная» литература, и от нее постепенно нарождается новая Семиотика.

Не есть ли подобная «Цикличность» (которая приходит к голове уже Джамбатисте Вико) своего рода постоянно заново возникающий процесс?

Литература

- Бергсон, 1912 — *Бергсон Анри*. Философская интуиция. // Новые идеи в философии. Сб. первый. Под ред. Н.О. Лосского и Э.А. Радлова. СПб., 1912.
- Бердяев, 1918 — *Бердяев Н.А.* Кризис искусства. Публичная лекция, прочитанная в Москве 1 ноября 1917 г. М., 1918.
- Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М.: Худ. лит., 1973. Т. VI. 1975.
- Булгаков, 1993 — *Булгаков С.* Труп красоты (По поводу картин Пикассо) [1914] С. Булгаков. Соч. Т. 2. М.: Наука, 1993.
- Власов, 1995–1996 — *Власов. В.Г.* Стили в искусстве: Словарь. СПб., 1995–1996.
- Достоевская, 1925 — *Достоевская А.Г.* Воспоминания. М.–Л., 1925.
- Исаев, 1979 — *Исаев С.А.* К вопросу о «косвенной» форме изложения в произведениях Серена Кьеркегора // Человек, сознание, мировоззрение: Из истории зарубежной философии. М.: Наука, 1979.

- Ларошфуко, 1959 – *Ларошфуко Ф. де*. Максимы и моральные размышления / Пер. с фр. Э. Линецкой. М. – Л.: ГИХЛ, 1959.
- Лифарь, 1994 – *Лифарь Сергей*. Дягилев и с Дягилевым. М.: Артист. Режиссер. Театр. Профессион. Фонд «Русский театр», 1994.
- Максимов, 1975 – *Максимов Д.Е.* Брюсов: Поэзия и позиция. Л., 1969.
- Мясин, 1997 – *Мясин Леонид*. Моя жизнь в балете. Артист. Режиссер. Театр. Профессион. Фонд «Русский театр», 1997.
- Новая философская энциклопедия. Институт философии Рос. академ. наук. Национальный общественно-научный фонд. Т. 1–4. М.: Мысль, 2000–2001.
- Пруст, 1999 – *Пруст Марсель*. Против Сент-Бёва: Статьи и эссе. М.: Че Ро, 1999.
- Родин, 2003 – *Родин А.В.* Математика Эвклида в свете философии Платона и Аристотеля. М.: Наука, 2003.
- Степанов, 1971 – *Степанов Ю.С.* Семиотика. М.: Наука, 1971.
- Степанов, 1998 – *Степанов Ю.С.* Язык и метод: К современной философии языка. М.: Языки русской культуры, 1998. Изд. 2-е. М.: УРСС 2005.
- Степанов, Ю.С. Протей: Очерки хаотической эволюции. М.: Языки славянской культуры, 2004.
- Толстой, 2003 – *Толстой А.В.* Стилизация авангарда // Символизм авангарда. М.: Наука, 2003.
- Трифонов, 1985 – *Трифонов Н.А.* От искусства эстетической игры к поэзии социальной действительности (заметки о творческом пути Валерия Брюсова) // Изв. АН СССР. Серия лит. и языка. Т. 44. № 6. 1985.
- Чехов, 1995 – *Чехов Михаил*. Литературное наследие: Воспоминания. Письма. М.: Искусство, 1995.
- Bergson, 1946 – *Bergson H.* La pensée et le mouvant. Paris: Bibliothèque de la philosophie contemporaine, P.U.F., 1946.
- Bergson, 1953 – *Bergson H.* Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit. 54 éd., P.: P.U.F., 1953.
- Bossuet, 1698 – *Bossuet F.-B.* Relation sur le Quiétisme. Section IX. Par messier Jacques Bénigne Bossuet. Évêque de Meaux, 1698.
- Kierkegaard, 1949 – *Kierkegaard Soeren*. Post-Scriptum aux Miettes philosophiques. Traduit de danois par P. Petit, Paris: NRF, Gallimard, 1949.
- Porphyrius, 1767 – *Porphyrius Tyrius*. De Abstinetia. – См.: Reiskii. 1767.
- Reiskii, 1767 – *Porphyrii philosophi de abstinetia ab usu animabilium libri quattuor*. Ed curavit Jo. Jacob: Reiskii. Utrecht apud Abrahamum a Paddenburg, 1767.
- Spinoza, 1968 – *Spinoza*. Abrégé de Grammaire hébraïque. Paris: F. Vrin, 1968.
- Schmidt, 1872 – *Schmidt J.* Die Verwandtschaftsverhältnisse der indogermanischen Sprachen. Weimar, 1872.
- Uexküll, 1909 – *Uexküll F. von*. Umwelt und Innenwelt der Tiere. Berlin, 1909.
- Valéry, 1957 – *Valéry P.* Discours sur Bergson // P. Valéry. Oeuvres I. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1957.