

С. П. Батракова

# Театр-Мир и Мир-Театр



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЗНАНИЯ

С. П. Батракова

# Театр-Мир и Мир-Театр

Творческий метод  
художника XX века

•  
*Драма о драме*



МОСКВА  
ПАМЯТНИКИ ИСТОРИЧЕСКОЙ МЫСЛИ  
2010



**ББК 85.1  
Б28**

*Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Российского гуманитарного научного фонда  
Проект 10-04-16011д*

Печатается по решению Ученого совета  
Государственного института искусствознания  
Министерства культуры РФ

Рецензенты:  
*М.И. Свидерская, доктор искусствоведения, профессор  
В.В. Иванов, доктор искусствоведения*

На 1-й ст. обложки: *П. Пикассо*. Арлекин, играющий на гитаре.  
На 4-й ст. обложки: *П. Пикассо*. Пульчинела. Рисунок.  
Для заставок использованы: изображение актера с маской  
на италийской вазе IV в. до н.э., произведения  
В. Кандинского, М. Шагала, П. Пикассо

**Батракова С.П.**  
Б28 Театр-Мир и Мир-Театр: творческий метод художника XX века.  
Драма о драме / С.П. Батракова. – М.: Памятники исторической  
мысли, 2010. – 264 с., ил.

ISBN 978-5-88451-282-5

В монографии исследуется особая роль театра (театральности) и игры в  
сложении творческого метода художника XX века, а также связь процессов,  
происходивших в живописи и в искусстве вообще, с необходимостью и не-  
избежностью становления неклассической картины мира.

**ББК 85.1**

## Пролог

*«Мое ремесло – это рассказывать людям истории. Я должен рассказывать. Я не могу не рассказывать. Я рассказываю людям истории про них самих. Или рассказываю им и себе про себя самого.*

*Я рассказываю свои истории с деревянного помоста, прибегая к помощи других людей, разных предметов и световых лучей. Если бы у меня не было деревянного помоста, я рассказывал бы и прямо на земле – на площади, на улице, на перекрестке, с балкона, из окна. И если бы мне не помогали другие люди, я рассказывал бы их с помощью деревянных чурок, лоскутьев, кусков бумаги и жести – чего попало.*

*А если бы не было ничего, я рассказывал бы их просто так, просто громко рассказывал бы.*

*А если бы у меня не было голоса, я рассказывал бы руками, пальцами. А если бы не было рук, то я все равно бы рассказывал: исхитрился бы, скажем, дергать кукол за ниточки или проецировать изображение на экран.*

*В общем, любым способом, но я бы рассказывал, потому что главное для меня – это рассказывать истории людям, которые меня слушают»\*.*

\* \* \*

Монолог замечательного современного режиссера Дж. Стрелера исполнен великой страстью к искусству театра, которое вот уже века и тысячелетия побуждает одних рассказывать и показывать, других – слушать и смотреть.

В театре самое главное – не сцена, не красота и удобство театрального здания, не занавес, не хорошая труппа и даже не режиссер, а неодолимая

---

\* Из книги Дж. Стрелера «Театр для людей».

потребность актера выступить перед зрителем, даже если не с кем и не в чем, негде и не ко времени, даже когда нет голоса или нет рук («Я должен рассказывать...», «Я не могу не рассказывать...», «Я рассказываю...»).

Древние греки называли актера «отвечающим» (первоначально он отвечал хору), но это актерское говорение в театре в корне отличалось и от напевного говорения рапсода, включавшего в себя элементы «игры» (например – звукоподражания), и от проговаривания священных текстов жрецом во время ритуальных действий и мистерий. Эпического поэта слушают, и если легендарные древнегреческие певцы в народной памяти нередко бывали слепыми, то и внимавшие им люди могли бы, закрыв глаза, наслаждаться величавой музыкой эллинской речи.

В театре актеры рассказывают, показывая. Их надо не только слышать, но и видеть. Древнегреческое понятие «феотрон», или «театрон» (*theatron*), что значит «театр», или в точном переводе – «то, что смотрят, орудие созерцания» (*В.Н. Всеволодский-Гернгросс*).

Аэды и рапсоды слагали песни о великих событиях в прошлом, передавая из поколения в поколение священные мифы и предания. То же, что происходило на сцене театра, не только когда-то уже случилось, но как бы случается и сейчас. (Надо учесть, что для мифического мышления все повторимо.) Театр живет настоящим, и актер, становясь, скажем, царем Эдипом, каждый раз заново совершает чудо оживления мифа (позднее истории – реальной или сочиненной).

Чудесное и лукавое лицедейство сквозит в театральных «как бы», «будто бы», «словно», предопределяя легкость подмены персонажа – актером, прошлого или будущего – настоящим, воображаемого – реальным. Иначе говоря, театр – это всегда игра. Именно здесь, в царстве живого актера, она проявляется открыто – как игра в жизнь, как жизнь «понарошку», как жизнь, ставшая зрелищем.

В такой игре всегда участвуют двое (каждый – в одном или во множестве лиц) – актер и зритель. И стрелеровское «Я должен рассказывать» обращено к потенциальному зрителю.



# Театр, или «Удивительное безумие»

## Действие первое. Картина первая

*Макбет: Явись  
Медведем русским, страшным носорогом,  
Гирканским тигром, чем-нибудь другим...  
Уильям Шекспир*



Как известно, Аристотель видел отличие историка от поэта в том, что первый говорит «о действительно случившемся, а второй – о том, что могло бы случиться»<sup>1</sup>, и потому поэзия «философичнее и серьезнее истории», предмет которой не общее, а единичное. Характерно, что Аристотель имеет в виду именно трагического поэта. (А ведь было время, когда театра еще не существовало и когда слово эпического поэта воспринималось как реальная исто-

рия.) Ни одно из искусств, известных грекам, не могло обнаружить столь явно, как театр, расхождение между «действительно случившимся» и тем, «что могло бы случиться», между реальным и вымышленным, действительным и игровым, между «так было» древнего эпического поэта или позднее – историка и лицедейским «как бы» («будто бы»), определявшим дух и смысл театрального зрелища.

Конечно, древнему греку в трагедии виделась прежде всего высшая реальность мифа, он ощущал себя очевидцем священных событий, воссозданных на сцене во всем своем величии. Степень подлинности зрелища (во всяком случае, для грека классической поры) была еще очень высока. И все-таки...

И все-таки жители Афин или Коринфа, придя в театр, чтобы сострадать героям трагедии, страшиться и мучиться вместе с ними, при этом не могли отказать себе в праве возмущаться слишком вольной трактовкой мифа драматургом, дурной игрой актера или тихим голосом корифея. Зритель, сидя в театре, узнавал в сценических перипетиях знакомый ему миф, в актерах – богов и героев, но и не совсем забывал об эфемерности театрального «как будто». Словно видел сон наяву.

Театр вскормлен мифом и порожден ритуалом, его корни теряются в седой древности первобытных культов плодородия, и вряд ли стоит сейчас вдаваться в споры о том, происходит ли слово «трагедия» от хеттского «плясать», от древнегреческого наименования «песни козла» или «песни за козла», или, может быть, от названия виноградного сусла («трюгс»). Гораздо важнее, что древнегреческий театр еще сохранил такие явные приметы ритуальных действий, как жертвенный помост (фимела) на оркестре, как раздача зрителям трагематов – сухих плодов и зерен – взамен некогда поедаемого участниками жертвоприношения жертвенного мяса. (В далекую дотеатральную эпоху жертвой, скорее всего, был человек, позднее замененный козлом, мясо которого посетители театра какое-то время уносили домой, а на представлении лакомились упомянутыми трагематами.)

Театральные маски, одежды, котурны\* – все это, так или иначе, связано с таинствами ритуалов. (Сохранилась легенда о том, как великий Эсхил был якобы обвинен в святотатстве, когда дерзнул уподобить одежду и маску актера одежде и маске участника Элевсинских мистерий.)

У театра и ритуала много общего: и мистериальное, и театральное действия основаны на противоборстве начал – света и тьмы, жизни и смерти (в ритуале изначально – жреца и жертвы). И ритуал, и театр немислимы без замещения одного другим, образа – подобием (в ритуале прежде всего первотворца – жрецом), без переряживания, т.е., на наш сегодняшний взгляд, без удвоения реальности.

В действительности же ритуал исключает возможность двойной реальности, как и «ролевого» поведения, ведь для участника священнодействия замещение царя – рабом, первотворца – жрецом не является ни «переряживанием», ни лицедейством в нашем понимании. Архаический ритуал предопределял не играть, а быть. Когда на празднике Анфестерий жрец в маске становился богом Дионисом, он бога не изображал, а заменял. Тогда как актерское призвание – именно изображение, лицедейство, игра.

Неслучайно метафорой актера, который, как писал А. Камю, «упражняется и совершенствуется только в видимости»<sup>2</sup> и способен быть кем угодно, с готовностью теряя свое собственное лицо (некогда скрытое маской) и свою собственную душу (она словно пустая форма для любой другой души), издавна являлась смерть (никто, ничто, тень). Как известно, и в Риме долго сохранялся обычай пляски актера (или его заменителя – куклы) на пиршественном столе (пляска смерти, утверждающая победу жизни, но и напоминающая о ее быстротечности). В Китае актеру («тени», самой «смерти») случалось исполнять роль палача – не на сцене, а в реальности (об этом упоминает В. Набоков в «Даре»). Странности актерства побудили Камю в «Мифе о Сизифе» утверждать, что актерская судьба «есть судьба абсурдная»<sup>3</sup>. Возможна далекая связь театрального действия с архаическим ритуалом смерти-воскресения (тотема-природы, затем – бога), ведь актерские перевоплощения – это тоже череда «умираний» и «рождений», так что, наверное, недаром в Древней Греции актеров назовут «ремесленниками бога Дио-

\* «Котурн» – римское наименование особого башмака трагического актера (греки говорили «эмбатис»). Подобная увеличивающая рост обувь, предназначенная только для ритуальных действий, существовала уже в XI в. до н. э.

ниса», бога вечно возрождающейся природы<sup>4</sup>. Потом актеру (шуту, скомороху) не раз случится быть гонимым и презираемым за своё «нечистое», «бесовское» ремесло, за безбожное лицедейство, за греховное фиглярство и являть собой образ смерти. Но смерти рождающей!

Как и когда произошло то, что из ритуального дифирамба и заплачки возникла трагедия, из комоса и фаллических шествий – комедия, а круглая утоптанная площадка вокруг жертвенника превратилась в место актерских выступлений, – кто знает. Известно, что во второй половине VI века до н.э. легендарный Феспис рискнул выделить из группы участников празднично-ритуального действия во время Великих Дионисий актера-солиста (вероятно, это был он сам), первого «отвечающего», и тогда страдания и победу над смертью бога оказалось возможным разыграть «в лицах» («...в древней трагедии поначалу вел действие один только хор, потом Феспис ввел одного актера, чтобы дать отдых хору, потом Эсхил – второго, Софокл – третьего, и тогда трагедия достигла своей полноты...»<sup>5</sup>).

Неслучайно, по преданию, Феспис заменил (отчасти?) хор сатиров актерами с вымазанными виноградным суслом лицами, а позднее стал изготавливать полотняные маски (которых не было ни у хора, ни у исполнителей дифирамбов), вероятно, по образу маски жреца-архонта, изображающего на празднике Диониса, но маски уже актерские! Главным же, конечно, был подготовленный текст первой протодрамы, поставленной в 534 году до н.э. на афинской агоре, и будто бы включавшей в себя пролог и диалоги. Так рождался великий театр, так началось движение еще полумистерияльного зрелища навстречу человеку с его чувствами и страстями. Ведь представить себе зримо (увидеть! узреть! разыграть!) историю бога можно только по аналогии с человеческими радостями и страданиями. (Пройдет немного времени, и Аристофан будет упрекать Еврипида в нарушении законов трагедии, в дерзком и опасном снижении ее возвышенного строя). С другой стороны, после того как Феспис (или кто-то еще) решился на смелую драматизацию мифа, невиданное прежде ритуально-театральное действие, становясь все более и более игрой, лицедейством, не раз позволит зрителям подняться на высоту героического страдания и потом вместе с героем пережить трагический катарсис<sup>6</sup>.

Главным истоком древнегреческого театра были драматизированные ритуалы и мистерии. Но почему же именно Греция стала родиной великого театрального искусства и прежде всего – великой трагедии? Почему именно в Греции ритуальное священнодействие на определенном этапе смогло преобразоваться в нечто совершенно иное – в игру? Тогда как другие цивилизации и страны (скажем, Египет), где тоже были в ходу ритуальные «драмы», не знали ничего подобного?

Т. Григорьева, к примеру, объясняет факт отсутствия жанра трагедии в Китае тем, что там «не было трагического мироощущения»<sup>7</sup>. Может быть. Но ведь некогда в Древней Месопотамии имело место ощущение катастрофичности бытия и страдальческой участи человека, обреченного смерти, из-за чего шумеро-вавилонский «Эпос о Гильгамеше» даже рискуют сравнивать с греческой трагедией<sup>8</sup>. Однако подобные сравнения совершенно условны, и



каким бы острым ни было трагическое мироощущение древних жителей Месопотамии, ничего похожего на греческую трагедию в те времена не возникло, и возникнуть не могло.

Древнегреческий театр родился и расцвел на почве так называемого «греческого чуда» – стремительного взлета культуры классического периода (ведь еще у Гомера не найти упоминаний о каких-либо, пусть примитивных, театральных представлениях). Чудо театра – частица «греческого чуда» – духовного переворота, взорвавшего многовековую инерцию мифомышления (что, разумеется, ни в коей мере не означало немедленную замену мифа Логосом). С.С. Аверинцев подробно рассмотрел причины и следствия «греческого чуда», которое он назвал «аттической интеллектуальной революцией V–IV вв. до н.э.», предопределившей развитие новоевропейского рационализма<sup>9</sup>.

Неукротимая жажда узнать, осмыслить, понять, определить пронизывает эллинский мир классической поры («...философия и риторика, – по словам С.С. Аверинцева, – самое сердце культуры аттического типа»<sup>10</sup>). А греческий театр? Разве это не та же философия и риторика, только в другом обличье, когда самые важные вопросы бытия подвергались осмыслению и переосмыслению в драматических перипетиях поступков и проступков, подвигов и преступлений?

Вряд ли стоит напоминать, что понятие «драма» этимологически связано со словом «действие», «действовать». («...Трагедия, – пишет Аристотель, – есть подражание действию»<sup>11</sup>). Но в языке древних греков (как и в русском языке) слово «драма» означало еще и «несчастье», «страшное событие» (что некоторые исследователи считают производным от обряда «раздирания», «драния» жертвенного козла). Несмотря на то что понятие «драма» в значении «сценическое действие» в классической Греции не употреблялось, именно драматическим накалом борьбы начал определялась поэтика трагедии и сила ее очистительного катарсиса. В самом деле, когда игралась трагедия, на краю жизни и смерти (смерть – обычный исход трагического противоборства) узнавалась, подтверждалась и даже ставилась под сомнение непререкаемость традиционных истин. Поэтому для древнего грека театр – это и развлечение, и школа, и жизнь.

Обычно драму связывают, исходя из более поздних образцов драматического искусства, именно с «действием» на сцене – динамичным развитием событий, быстрой сменой мизансцен, зримо активным героем. Но греческая трагедия представляла собой малоподвижное зрелище, тем более что актерам было попросту трудно и двигаться (на котурнах), и говорить (в масках). Пожалуй, можно согласиться с В. Ярхо, который считает, что драматизм аттической трагедии означал действие как проблему<sup>12</sup>. Такая проблема прежде всего проговаривается в монологах и диалогах героев, вестников, хора. Но проговаривается так, как это можно сделать только на сцене – приводя ее «в движение» здесь и теперь (даже если действующие лица малоподвижны), заставляя поворачиваться разными сторонами и гранями, раскрываясь в различных ситуациях.

Итак, древнегреческий театр – такой, каким мы его знаем, – мог родиться лишь в особых условиях «интеллектуальной революции V–IV в. до н.э.». Но его высочайшее развитие было предопределено еще одним немаловажным обстоя-

тельством. Как известно, образ мира древнего грека прежде всего зрелищен и пластичен. Замечательно сказано об этом у С.С. Аверинцева: «Человек духа для греков не деятель, но также и не аскет, удаляющийся от житейских торжищ: он – зритель, и мир для него – зрелище»<sup>13</sup>. Не потому ли именно театр стал в Древней Греции не только самым демократичным из искусств, но и, если можно так сказать, самой демократичной формой греческого рационализма, своего рода «зримой философией», или «философией в образах», к которой радостно приобщался самый простой люд? В театре каждый становился зрителем (*греч.* «теорос» – от «теорео» – «смотреть», «видеть»), причем слово «теория» (букв. «взирание на зрелище») несло в себе огромную смысловую нагрузку (неслучайно, как видно, от него произошло емкое современное понятие «теория»).

Театр ведет свое происхождение от ритуальных действий смерти-возрождения, которые, по убеждению древних, должны были стать залогом сохранения и обновления жизни природы и человеческой общины. В греческом театре совершенно очевидно, что разыгранное актерами мифическое «происшествие» подчинено мистериальному ритму движения сначала к неминуемой гибели (ошибка, падение, преступление), а потом к восстановлению порядка и справедливости. Только в театре мифическое (и всем известное) событие становилось объектом интеллектуальных размышлений, иначе говоря – своеобразной, хотя и исключавшей произвол, «игры» с мифом, превращалось в сюжет литературного произведения, сочиненного драматургом по собственному разумению, чтобы зритель уже именно так, как им, трагическим поэтом, предопределено, пережил очистительный восторг уже не мистериального, а эстетического катарсиса. Одно из значений слова «катарсис» – «причал». Быть может, пройдя через бури и штормы жестоких испытаний, корабль (символ жизненного пути) героев трагедии, а вместе с ними и зрителей, должен в конце концов войти в спокойные воды спасительной гавани?

История возникновения и стремительного развития древнегреческого театра связана с именем Диониса – то ли фракийского, то ли критянского бога, культ которого не вдруг утвердился в Греции и лишь со временем (в Афинах будто бы при Писистрате) стал официальным. Согласно легенде, Дионис привез из-за моря виноградную лозу, превратившись в конце концов в божество виноградарства, виноделия и пьяного разгула. (Недаром ведь во время пира ему, в отличие от Зевса, воздавались почести чашей не смешанного с водой, а неразбавленного вина).

Но причем здесь театр? Между тем, к примеру, Диодор Сицилийский прямо напишет, что не кто-нибудь, а именно бог Дионис «учредил театры» и «стал изобретателем священных лицедейских состязаний»<sup>14</sup>. А Павсаний позднее перескажет, видимо, широко распространенную легенду о том, как мальчику-Эсхилу, который стерег виноград и уснул, явился во сне Дионис и приказал писать трагедию. С наступлением дня Эсхил будто бы попытался слагать стихи, что далось ему неожиданно легко<sup>15</sup>. Можно сказать: Дионис «учредил», «изобрел» театр, «приказал» театру быть. Правда, Аристотель в «Поэтике» не упоминает о Дионисе. Однако высказанная философом мысль о происхождении трагедии из дифирамба заставляет предположить, что божество театра вряд ли

было им забыто. Ведь дифирамбические песни и пляски посвящались прежде всего, хотя и не исключительно, именно Дионису. (Недаром Дифирамб – одно из его многочисленных имен.)

Почему же все-таки случилось, что драматические состязания оказались приуроченными именно к дионисийским праздникам? Почему именно статую Диониса накануне театральных представлений выносили из Ленейского храма и торжественно доставляли в театр? Почему в центре оркестры находился алтарь Диониса? Почему именно этот бог изображался иногда в виде столба с маской – знаком лицедейства?

Быть может, все дело в том, что первой протодрамой (первыми протодрамами) стала (стали) драматизация (драматизации) страстей именно Диониса? Быть может, открытая оргиастичность природы и культа этого бога, способного нарушать возвышенный покой олимпийцев (недаром один из эпитетов Диониса – Вольный), помогла создателям первых протодрам преступить жесткие табу ритуала и сделать шаг к пока еще едва заметной свободе театрализованной игры?

Как известно, трагедия не может обойтись без так называемого «гибриста»\* – вольного или невольного нарушителя священных законов и обычаев. Что касается Диониса, то он – великий «гибрист», за что и был в конце концов растерзан менадами. И верно, неслучайно с божественным «гибристом» находился в родстве по материнской линии великий трагический герой Эдип.

Можно предположить, что в протодраме трагическое и комическое еще существовали в изначальном единстве. Такое единство – характерная черта дионисийства. Дионис не только трагический «гибрист», он еще и предводитель шумных фаллических процессий сатиров, нимф и менад, божество бурного веселья и пьяного разгула. А комедия, скорее всего, родилась из подобных «комосов» – многолюдных обрядовых гуляний с шутивными песнями, передразниваниями и словесными перепалками-агонами во время праздников урожая.

Итак, Дионис – не раз умиравший трагический «гибрист» и он же с тирсом, увенчанным сосновой шишкой в руке (фаллический символ) – предводитель разгульных сатиров и менад.

О. Фрейденберг, анализируя единственную дошедшую до нас трагедию, в которой разыгрываются страсти Диониса – «Вакханки» Еврипида, – склонна связывать «сценизм» театрального бога с его «балаганной природой», о чем сохранилось воспоминание в упомянутом сочинении великого трагического поэта (Фрейденберг назовет еврипидовского Диониса «фокусником»)<sup>16</sup>. Но ведь и в театральном искусстве чем решительнее оно отделяется от ритуала, от священных действий, тем более и более явными становятся «балаганные» чудеса превращений, преображений, затейной драматургией и актерами игры, сопричастной примитивному шутовству площадных затейников и скоморохов.

Греческие боги (к примеру, Зевс) легко могли менять свой облик, обернуться, если нужно, быком, орлом, лебедем или золотым дождем. Однако, пожалуй, именно Дионис, как никто другой из олимпийцев, одарен богатым спектром разнообразных «ролей»-ипостасей, становясь то растением, то животным, то

---

\* «Гибрис» – «гордыня», «насилие».



антропоморфным богом, то лабрисом – двухлезвийным топором. Если Зевс превращался в быка, чтобы похитить Европу, а в лебедя – чтобы соблазнить Леду, то Дионис существует, постоянно меняя, подобно актеру, свои обличья. Автор книги об Элевсинских мистериях Д. Лауэнштайн заметил, что Дионис «раскрывается не в пространстве, а во времени, в возрасте»<sup>17</sup>. И в самом деле, его неизменные «роли» связаны с сезонами, в зависимости от которых он становится то виноградной лозой, то плющом, то быком (летом), то львом (весной), то змеей (зимой), или с возрастами, когда он является ребенком, прекрасным юношей или бородатым мужем. Дионис – бог театра – несет в самом себе задатки изменчивой временной природы сценического искусства и его способности к безудержным метаморфозам.

Нет сомнений, что в основе театральных драматизаций мифа лежала композиционная схема мистерияльного действия – движения к смерти (падению, поруганию), а затем – к очищению, обновлению и возрождению к жизни. И конечно, именно умирающий-воскресающий бог должен был стать и стал божеством театра.

«Двуматеринский»<sup>18</sup>, триждырожденный (и возрожденный) Дионис, пожалуй, – самый удивительный из всех воскресающих богов, олицетворявших вечное обновление природы. Наверное, именно поэтому он в конце концов превратился в символ театра, где разыгрывались трагические и комические перипетии, следя за которыми зритель оказывался свидетелем уже не мистических чудес, а игровых агоний справедливости и гордыни, жизни и смерти.

Театр – искусство, более других близкое к реальности (самое «правдивое»), но именно в силу такой близости более прочих преуспевшее в подражании, «обмане», обезьянничаньи (самое «лживое»), – не раз станет образом как мира истинного (идеального), так и мира-обмана<sup>19</sup>.

## *Интермедия*

Действующие лица и исполнители:

<i>Арабский врач и философ</i>	Аверроэс
<i>Знаток Корана</i>	Фарадж
<i>Путешественник</i>	Абу-ль-Касим аль-Ашри
<i>Муэдзин</i>	первый мальчик
<i>Минарет</i>	второй мальчик
<i>Верующие</i>	третий мальчик

Место действия – Кордова

*Спустя 14 веков после смерти Аристотеля Аверроэс трудился над комментариями к его сочинениям. «Накануне работу остановили два неясных ему слова в начале “Поэтики”. Этими словами были “трагедия” и “комедия”. Он встречал их много лет назад в третьей книге “Риторики”; никто в областях ислама не мог догадаться, что они означают».*

*От ученых занятий Аверроэса «отялекли звуки как бы напева. Он поглядел через зарешеченный балкон – внизу, в маленьком немощем патио, играли несколько полуголых мальчиков. Один из них, стоя на плечах у другого, явно подражал муэдзину: крепко зажмурив глаза, он распевал “Нет Бога, кроме Аллаха”. Тот, что поддерживал его, стоял неподвижно, изображая минарет; третий, на коленях, ползал в пыли, представляя собрание верующих. Игра быстро прекратилась – каждый хотел быть муэдзином, и никто – верующим или башней». Однако Аверроэс так ничего и не понял.*

*В тот же день во время дружеского ужина путешественник Абу-ль-Касим рассказывал о диковине, виденной им в далекой стране: «Однажды вечером мусульманские купцы в Син Калане повели меня в дом из раскрашенного дерева, в котором находилось много народу. Описать этот дом невозможно – это, скорее, была одна большая зала с рядами галерей или балконов, расположенными один над другим. Люди, сидя на этих балконах, ели и пили, то же самое делали люди внизу, на полу, и на каком-то возвышении, вроде террасы. Люди на террасе били в барабаны и играли на лютнях, кроме пятнадцати или двадцати человек – эти были в красных масках, – которые молились, пели и разговаривали. Они страдали в оковах, но тюрьмы не было видно; скакали верхом, но лошадей не было; сражались, но мечи были из тростника; умирали, а потом вставляли на ноги.*

*– Поступки умалишенных, – сказал Фарадж, – превосходят воображение разумного человека.*

*– Они не были умалишенными, – пришлось Абу-ль-Касиму пояснить. – Как сказал мне один из купцов, они изображали какую-то историю.*

*Никто не понял, никто, видимо, и не пытался понять».*

\* \* \*

Итак, Х.Л. Борхес рассказал в своей новелле «Поиски Аверроэса» об арабском мудреце, который, кажется, на все трудные философские вопросы находит ответ, кроме одного вопроса: он не знает, что такое «трагедия» и «комедия», он не знает и не понимает, что такое театр, как не понимают этого и его друзья.

Рассказ путешественника о виденном в далекой заморской стране театральном представлении повергает их в изумление, в непривычном зрелище чудятся «поступки умалишенных». Да и в самом деле, не безумие ли «изображать истории» в лицах? Ведь, как сказал Фарадж, «один балагур может рассказать любую историю, даже самую сложную».

И увиденные Аверроэсом в окно детские забавы мальчишек не помогли ему догадаться, что театр – это и есть игра. Ведь арабский мудрец не принадлежал к европейской культуре, которая наследовала великие традиции (в том числе театральную традицию) древних греков.

Душа театра – именно «показ историй», наглядность драмы – драмы событий и страстей (даже если происходящее на сцене малодинамично). Эти истории, эти наглядные драмы – будто тень реальной жизни и в то же время – другая, «придуманная» жизнь. В таком игровом подражании

и вправду могут помститься «поступки умалишенных». Или игры детей с их готовностью легко настроиться на жизнь «понарошку».

Но театр, пусть в нем и впрямь затаилась искра безумия или ребячества, – не только забава: театр, как и всякое другое искусство, – особый язык, на котором может говорить и говорит человеческая мудрость.

Наверное, неслучайно именно театр, «оживляющий» драму идей, судеб и страстей, показывающий эту драму или эти драмы, воочию, становится особенно необходимым в периоды крутых исторических переломов, во времена меняющейся картины мира, когда человеку так необходимо увидеть себя со стороны.

Пролетят века, и в той же стране, где жил когда-то арабский мудрец Аверроэс\*, который никак не мог понять, что это такое – «трагедия» и «комедия», в эпоху расцвета испанского театра, будет написана великая книга «Дон Кихот». Уже в наше время ее назовут первым современным романом.

Но это еще и самый театральный роман из всех, созданных за последние четыре столетия. Его автор изведal и пустил в ход многие искусства наивного и изощренного актерства, пытаясь постичь человека своего времени, а вместе с ним – и человека всех времен. Герой «Дон Кихота», малость свихнувшийся после чтения рыцарских романов идалго, отправится совершать великие подвиги, которые часто будут напоминать «поступки умалишенных». И еще – театр. Да и весь мир на страницах книги Сервантеса предстанет в дразнящих смещениях реальности и театральной игры, предвосхищая многие грядущие перемены в развитии искусства Нового и Новейшего времени.

## Театр и жизнь

### *Действие первое. Картина вторая*

Конец мифической эпохи не означал быстрого и безболезненного замещения мифа Логосом в культуuroобразующем механизме. Процесс был долг, труден, мучителен. И вот тут-то и появилось зеркало, в котором постоянно искали отражения перипетий правды и лжи человеческого бытия. Это зеркало – театр.

«И тебе не стыдно притворяться при всех и лгать, будто ты – Гераклов вестник?» – спросил Фесписа, согласно легенде, Солон. «Да ведь это только игра!» – отвечивал тот. «Скоро для нас все будет игрою», – невесело заключил Солон. И не ошибся.

---

\* Аверроэс служил главным судьей в Андалусии при дворе калифа Мансура в XII в.



Огромное значение театра в жизни древнего грека, да и сам характер трагических спектаклей, в которых действуют боги и герои, естественно подводили к мысли (возможной лишь в период далеко зашедшей рационализации мифа) о том, что космос подобен божественному спектаклю, а жизнь человеческая – вечному актерству<sup>20</sup>.

Так, Платону, автору «Законов», в человеке видится «какая-то выдуманная игрушка бога», а космос представляется огромным театром, в котором осуществляется неведомый смертным замысел божественного трагика. Создание идеального государства философ тоже сравнивает с постановкой трагедии, считая, что совершенный государственный строй (в котором, кстати, не найдется места для трагического искусства) является «наиболее истинной», «наипрекраснейшей», «наилучшей» трагедией<sup>21</sup>. А. Ф. Лосев счел возможным предположить, что, именуя идеальное государство трагедией, Платон сам понимал трагичность «своей кровавой утопии»<sup>22</sup>. Думается, однако, что для Платона образ вселенской трагедии (театра) являлся прежде всего образом желанного участия человека в великом деле космического мироустройства. И если философу – творцу идеального государства – надлежит пусть не постичь (что невозможно) замысел божественного хорега, управляющего космической драмой, но хотя бы не противоречить ему, то людям-куклам, которых дергает за нити-шнуры небесный кукловод, – выпало «наилучшее предназначение» – с радостью, игрой, подчиняться высшей воле.

Позднее в философии неоплатоников, киников, стоиков образ Мира-Театра проникнется ощущением печальной участи человека в земной жизни, и уже не театральность, а скорее «театральщина» все чаще будет характеристикой его предназначения – плясать марионеткой по воле богов, Логоса, Мировой души или... Тюхе. Неслучайно теперь божество Судьбы-удачи, Судьбы-случая (Тюхе) выводит человека на подмостки театра жизни, тогда как платоновское возвышенное представление о сцене-космосе отодвигается на задний план. Непредсказуемость, обманчивость удела смертного, обреченного в земной жизни суетному актерству, – таково самоощущение человека поздней античности. (Впечатляющий образ Мира-Театра создан в трактате Плотина «О промысле».)

В памфлете Лукиана «О смерти Перигрина» перед нами личность, выросшая в период «распада основ», не ведающая о морали и не знающая стыда (не важно, насколько точно этот образ соответствует исторической фигуре Перигрина, христианского фанатика, вероятно, все-таки неслучайно получившего прозвище Перигрин-Протей). Перигрин – лицедей, легко меняющий маски и обличья и участвующий уже не в космической драме, а в спектакле-жизни собственного сочинения.

Открытое древними опасное двуединство театра (быть может, еще и потому не случайна его связь с Дионисом Дифирамбом, Дионисом Двувратным?), театра, соединяющего в себе правду и ложь, способного становиться моделью великого космического спектакля и символизировать фальшивое актерство заурядной личности, не забудется.

В Средние века каждый верующий христианин будет ощущать себя постоянным участником вселенской драмы грехопадения и искупления. Жизнь социума

пронизывала «всеобъемлющая сакральная театральность»<sup>23</sup>. Разлитая повсюду, она сгущалась в пространственно-временном поле литургии или мистерии. Поэтому средневековое религиозное сознание «решительно отвергает театр-игру, театр-притворство, театр-ложь»<sup>24</sup> (достаточно вспомнить гонения, которым в то время постоянно подвергались актеры, комедианты, скоморохи).

Святой Августин, ужасаясь собственной греховности, описывает свое увлечение в молодые годы театром (вымыслом! игрой!). Каясь, проклиная, отвращаясь, он и теперь, спустя годы, не может удержаться возглас то ли осуждения, то ли восторга: «Удивительное безумие!»<sup>25</sup> (Много позже Ж. Кокто пожалуется, что и он с детства «подхватил эту заразу в алом и золотом»<sup>26</sup>, называемую театром.)

Пройдет время, а древняя метафора «Мир-Театр» и «Театр-Мир» будет снова и снова тревожить мысль и воображение, помогая человеку сыграть свою роль на большой вселенской сцене и на малой сцене собственной короткой жизни.

Феномен удвоения реальности, характерный для искусства вообще, в театре особенно заметен, поэтому со временем «театральность» (сравни: «живописность», «графичность», «музыкальность») станет и в искусстве, и в жизни мерилom правдивости и лукавства, естественности и игры. Иногда подобные оценки могут касаться целых культурных эпох.

«Игровой», или «играемой», будут называть ренессансную культуру, прежде всего культуру Италии. В самом деле, человек Возрождения, который обладал или желал обладать такой степенью свободы от сословных и религиозных предрассудков, от устоявшихся авторитетов и обычаев, чтобы стать творцом своего собственного «Я» (вспомним знаменитую «Речь о достоинстве человека» Пико делла Мирандола), вольно или невольно должен был затеять дерзкую, часто авантюрную игру с судьбой, с окружающим миром, с прошлым и будущим.

Возродить античность значило не только изучить, восстановить, обновить древнюю культуру, но и уподобиться грекам в настоящем, т.е. сыграть намеченную роль. Неслучайно в среде гуманистов ученое лицедейство нередко выливалось в откровенно театрализованные представления (например знаменитые симпозиумы) с переодеваниями, «декорациями», возлежанием за столом и т.д.

Ничего удивительного, что именно внутри «игровой» культуры Италии XVI столетия зародился профессиональный театр современного типа, появилась сцена-коробка, декорации, театральное здание. Главное же, как писал Б.Р. Виппер, «именно в XVI веке театральность начинает проникать в общественную и государственную жизнь и накладывать отпечаток на художественное творчество»<sup>27</sup>.

Процесс театрализации культуры (неслучайно к этому времени относится расцвет в Италии комедии дель арте, широкое распространение в городах театрализованных праздников и карнавалов) связан с глубинными основами творческого метода художника. Об этом свидетельствует рождение в эпоху Возрождения станковой картины и живописи маслом. Заключение изображения в раму означало, что явленному в образе «иному» (средневековая живопись)

настало время превратиться в представление. Арки и занавесы, окна и подбоя кулис, любимые ренессансными мастерами, – это знаки театральности, неоспоримые свидетельства произошедших перемен: в творчество, которое недавно было священнодействием, проник дух лицедейства и игры.

XVII столетие назовут «веком театра». И не только потому, что это был век великих драматургов и великого театрального искусства. Язык театра многое определял в восприятии мира человеком той поры, в его жизненном поведении, в представлениях о себе самом, о своем праве знать и уметь.

Никогда еще древняя метафора «Мир-Театр» не казалась столь непреложной, никогда еще человек не убеждался на каждом шагу, что все вокруг (и он сам) лицедействует, меняет обличья, обнаруживая суть то ли в притворной искренности, то ли в искреннем притворстве. Театральность, в жизни и в искусстве, выходит на поверхность, о ней помнят, знают, философствуют, ее открыто используют в художественном творчестве. «Игровая» культура становится культурой «играющей».

Неслучайно при всех стилистических различиях и для барокко, и для классицизма характерна открытая театральность художественного языка. «Мизансцена» архитектурных ансамблей, обращенных к «зрителю», «сценические» перспективы улиц и площадей – типичные приметы барочной и классицистической архитектуры. Собственно внутренним импульсом этих последних великих стилей было превращение города в развернутый пространственно и застывший в камне спектакль.

Да и в живописи барокко и классицизма мы находим откровенную «сценичность»: актерские позы и жесты персонажей, явно «играющих на зрителя», подбоя задников и кулис. С. Даниэль в интересной статье «Пуссен и театр» напомнил меткую характеристику картин Пуссена, данную П. Валери: «благодарные декорации к трагедиям»<sup>28</sup>. Весьма показателен приведенный в статье факт (о нем свидетельствует современник Пуссена Леблон де Латур): оказывается, художнику не раз случалось изготавливать нечто вроде театрального макета с подвижными восковыми фигурками, чтобы нагляднее представить композицию будущей картины, ее «мизансцену».

Откровенная, избыточная театральность барокко и в архитектуре, и в живописи выражает себя открыто и, можно сказать, безудержно. Живописные композиции нередко перенасыщены обилием живой плоти и плоти вещей, загромождены пышнотелыми фигурами, наделенными преувеличенной «актерской» жестикულიей, и вместе с тем легко полнятся ощущением спиритуалистической отрешенности от всего земного (причем изображение, совсем как в театре, сохраняет натуральность яви). Стилистический язык барокко поистине драматичен. И откровенно театрален.

Греки классической эпохи обнаружили – в драматическом накале философских диспутов, в противостоянии трагических героев, – как трудно обрести исчезающую непротиворечивость мифа. Драматизм эпохи барокко будет питать сознание великой сложности проблем, с которыми столкнулся человек Нового времени. И снова, как и прежде, театр поможет их если не разрешить, то, по крайней мере, «разыграть».

Постренессансная эпоха – время, когда решительно все могло быть поставлено под сомнение, когда стремительно рушились одна за другой неизблемые истины и несокрушимые опоры. Человек той поры, уязвленный ощущением быстротечности времени, неверности земного счастья, тщеты всех обольщений и надежд (тема смерти и трагической обреченности всего живого – одна из основных в искусстве барокко), переживал драму рождения новой картины мира, в которой сместились все прежние представления об устойчивости, ясности и гармонии космоса. В безграничных безднах мирового пространства, впервые потеснившего обжитое богами и людьми обозримое мироздание прежних времен, трудно было найти единую основу стройного порядка (мысль, высказанная некогда Николаем Кузанским, о том, что центр Вселенной находится везде, а ее окружность – нигде, потом неоднократно повторялась, в частности Джордано Бруно и Блезом Паскалем). Так же нелегко оказалось совладать с обострившимся ощущением времени как неостановимого потока, уносящего все и вся в небытие. (Недаром людей «барочной» эпохи вновь станет не на шутку тревожить известная древняя догадка о роковой обманчивости жизни человека со всеми его великими свершениями, подвигами и открытиями.)

Уверенный в своем высоком предназначении и в своих силах ренессансный человек остался в прошлом, шел полным ходом процесс распада патриархального единства личности и общества – единства, которое некогда давало каждому ощущение устойчивости и надежности бытия, а теперь уступало место пугающему чувству незащищенности перед лицом грядущих испытаний. «Конфликт личности и общества носит в XVII столетии внутренний и глубоко драматический характер, выступая как борьба противоположных сил в душе человека...»<sup>29</sup>, – пишет М. Свидерская.

В сущности, вообще барочное мироощущение основано на притяжении и отталкивании противоположностей, разведении и соединении антагонистических значений, образов, идей. Телесное и духовное, реальное и иллюзорное, временное и вечное, рациональное и чувственное – как будто мир не создан, а лишь создается теперь в экстатическом напряженном усилии, и все вещи, образы, смыслы пришли в движение, сталкиваясь, расходясь и снова сближаясь. (Исследователи не раз, используя шпенглеровскую терминологию, определяли барочную картину мира как «становящуюся» – в противовес «ставшей».)

Особым драматизмом «становящегося» мира на исходе Возрождения предопределен так называемый театроцентризм эпохи. «...Барокко показывает, что судьба каждого человека театральна и тем самым драматична (или драматична и тем самым театральна)»<sup>30</sup>, – очень точно сказано.

Главная же причина такого театроцентризма заключалась в том, что окружающий мир («становящийся» мир!) на пороге Нового времени предстал перед человеком в неуловимом хороводе видимостей, в неверном кружении предметов-масок, образов-личин. «Мир обманывает, Жизнь лжет, Фортуна надувает, Здоровье подводит, Юность проходит, Злыдни теснят, Добра не видать, Годы летят, Радости не приходят, Время мчится, Жизнь кончается,

Смерть хватает, Могила пожирает, Земля покрывает, Тлен разрушает, Забвение уничтожает, вчера человек, сегодня прах, завтра ничто»<sup>31</sup> – так с беззаботностью висельника описывает самоощущение человека новой эпохи испанский романист в своем ироничном памфлете.

«Мир обманывает», «Жизнь лжет», «Фортуна надувает» – как же тут разобратся, где истина, а где ложь? Где иллюзия, а где реальность? (Недаром такой интерес вызывали в то время зеркала, линзы и всякого рода оптические эффекты.)

Как известно, в XVII веке закладывается фундамент современных методов исследования, возникает понятийный словарь ряда естественных и исторических наук, создаются великие философские системы (как и великие произведения искусства). Но тогда же человек Нового времени, преисполненный решимости знать, почувствует как никогда остро, что знать ему не дано, что добытая истина не совпадает с содержанием изучаемого предмета, а быть может, и вовсе ему не соответствует («...в жизни человеческой все так неясно и сложно, – сетовал еще Эразм Роттердамский, – что здесь ничего нельзя знать наверное...»<sup>32</sup>).

«Быть» или «казаться» – проблема, по сути дела, актерская, театральная, глубоко прочувствованная Шекспиром, Сервантесом, Веласкесом, Декартом, – со времени барокко выходит на первый план, сплошь и рядом перерастая в проблемы гораздо более масштабные (соотношение социальной «роли» личности и индивидуального «Я», фантазии и правды, искусства и жизни, мифа и реальности).

Но именно тогда, на сломе времен, когда мир пугался и лицедействовал, забрезжила новая истина.

В знаменитом ауто Педро Кальдерона «Великий Театр Мира» Бог раздает людям роли, которые им надлежит сыграть в земной жизни. Однако европейцу XVII века гораздо ближе позднеантичное ощущение жизни как прихотливой и жестокой игры случая, нежели спасительная вера в освещенный высшим смыслом театр богов. Ведь и представление о себе самом у человека теперь совсем иное. Рене Декарт, говоря об одном из поразивших его чудес, созданных Богом (вещь из ничего, Человек-Бог и свободная воля), сочтет необходимым использовать «театральный» образ: «...так и я [читай: человек Нового времени. – С.Б.], собирающийся взойти на сцену в театре мира сего, в коем был до сих пор лишь зрителем...»<sup>33</sup>. Человек свободной воли – отныне он прежде всего действующее лицо мировой истории, которая уже не управляется или не во всем управляется рукой божественного кукловода (мифом, обычаем, авторитетом), и эта роль будет вселять в него дерзость и сомнение, гордость и страх.

Неслучайно даже Господь Бог в ауто Кальдерона говорит, что хотя и мог бы не позволить людям грешить, но предпочел дать им «свободную волю и наделил их страстями, чтобы не лишить их возможности действовать»<sup>34</sup>. Только ведь и «роль» свою каждый человек будет выбирать сам, все меньше и меньше уповая на божественное предопределение, социальный статус, фамильную традицию и т.д.

На взлете ренессансного гуманизма возник образ и идеал «божественного мастера», уверенного в своем праве состязаться в умении с Природой и самим Творцом. Высокомерие непредсказуемой вольности позднее не раз осуждалось как греховное человекобожие. Однако без такого «высокомерия» не было бы ни великой литературы и искусства, ни великих научных открытий Нового и Новейшего времени. По сути дела, именно это «высокомерие», эта духовная свобода позволит человеку не потеряться в мире, где теперь, кажется, все доступно пониманию, но где так трудно обрести истину. Мучаясь сомнениями, теряясь, ужасаясь и падая духом, он будет искать и находить выход из трудной ситуации столкновения один на один с дразнящей неустойчивостью обступающих его смыслов, образов, идей.

В этом ему не раз поможет театр, театр с его лукавым лицедейством. Если в человеческой жизни, как писал Эразм, «ничего нельзя знать наверное», то в театре это и не нужно! И коль скоро окружающий мир – лишь скольжение видимостей, сон, иллюзия, то что как не театр являет собой его зеркальное подобие? И разве зловещие призраки роковых и незримых сил, противостоящих человеку, не могут быть пойманы в театральную клетку-ловушку, чтобы, словно комедианты на сцене, вышучивать самих себя?

Лютер называл Эразма неуловимым Протеем. Он мог бы назвать его и актером, меняющим маски. Ведь всякий актер – Протей (и уж, конечно, проявления протейстического актерства могут быть самые разные – от Лукианова Перигрина до Эразма Роттердамского). Пытаясь оправдать свой авторский замысел восславить Глупость ссылкой на античный жанр похвального слова-шутки, Эразм прекрасно понимал, что такой ссылки явно недостаточно. «Если же всего этого мало, – пишет он, – пусть вообразят строгие мои судьи, что мне пришла охота поиграть в бирюльки или поездить верхом на длинной хворостине»<sup>35</sup>. Играть «в бирюльки», ездить «верхом на длинной хворостине», как в день карнавала, всходить «на сцену театра мира», словом, поддаваться искусам актерства будут и Рабле, и Сервантес, и Рембрандт, и Декарт. Театр – это свобода, и под маской актера, шута, раешника можно легко ускользнуть от обязанности следовать общему мнению, привычным правилам и предрассудкам, гнаться за единственной правдой-истиной, соблюдать обязательные стилистические нормы.

Театральность поможет человеку свободной воли познавать и творить, отступая от однозначной серьезности и ухватывая играющую смыслами и значениями истину в легкомысленном и шутовском единоборстве с ней.

Св. Августин назвал театр «удивительным безумием». Безумием? Вот именно. Безумием, в котором проявляется чудесная способность человека творить по собственным законам особый мир культуры, особый мир искусства, утверждая тем самым свое право понимать, уметь, созидать вопреки смерти и забвению.

Греки не знали понятия «творчество» в нашем представлении. Их «пойео» (отсюда – «поэт»), как напомнил С.С. Аверинцев, означало «сделать», «сработать». Однако в ходу было другое понятие – «изобретение», «измышление» (всущности, то же творчество!), а великие философы Демокрит и Платон создали учение об экстазе<sup>36</sup>.

Греки размышляли не только об экстатическом «безумии» любовного желания (эроса), но и о столь же сильном духовном стремлении к познанию и изобретению (т.е. творчеству), свойственном философу, поэту, музыканту, художнику. Что же касается театра, то в нем соединяются воедино многие страсти, измышления и изобретения.

Древнегреческий театр был местом сгущения страстей, местом драматического накала переживаний – зрители трагедий ужасались, негодовали, страдали и испытывали облегчение, пребывая долгие часы на грани забвения реальности и утраты здравого смысла, в мире игрового безумия. (Не потому ли именно экстатическому богу Дионису случилось стать богом театра?)

Ю.М. Лотман, исследуя различные формы неадекватного поведения, пишет о связи безумия даже не с театром, а с театральностью<sup>37</sup>. Да ведь и в самом деле, где как не в театре можно воочию наблюдать «удивительное безумие» затеянной на сцене игры в жизнь, когда и актер, и зритель должны на время отрешиться от действительности и как бы немножко сойти с ума?

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Аристотель*. Поэтика. Риторика. СПб., 2000. С. 36.

<sup>2</sup> *Камю А.* Из книги «Миф о Сизифе» // Как всегда – об авангарде. М., 1992. С. 115.

<sup>3</sup> Там же. С. 113.

<sup>4</sup> Изначальная связь трагедии с культом Диониса, заимствованном греками достаточно поздно у критян, некоторыми исследователями оспаривается, хотя несомненно существование такой связи впоследствии (см. послесловие Н. Брагинской к публикации статьи Вяч. Иванова «Возникновение трагедии» // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988).

<sup>5</sup> *Диоген Лаэртский*. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1995. С. 166.

<sup>6</sup> «Катарсия» – это слово буквально означало заклание молочных поросят, кровью которых окроплялись и мясом которых оделялись зрители перед началом театрального представления или граждане, собравшиеся на Народное собрание. Можно предположить, что очистительное жертвоприношение, мыслимое первоначально исключительно в значении телесного очищения, со временем получило более расширительный (телесно-духовный) смысл, который Аристотель в «Поэтике» определит как «удовольствие, вытекающее из сострадания и страха».

<sup>7</sup> *Григорьева Т.* Дао и Логос. М., 1992. С. 117.

<sup>8</sup> См.: *Глебкин В.В.* История Древнего мира: Мир в зеркале культуры. М., 2000. С. 120 и сл.

<sup>9</sup> См.: *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996.

<sup>10</sup> Там же. С. 353.

<sup>11</sup> *Аристотель*. Указ. соч. С. 31.

<sup>12</sup> *Ярхо В.* Образ человека в классической греческой литературе и история реализма // Вопросы литературы. 1957. № 5. С. 73.

<sup>13</sup> *Аверинцев С.С.* Указ. соч. С. 31.

<sup>14</sup> *Диодор Сицилийский*. Историческая библиотека. М., 2000. С. 21.

- <sup>15</sup> *Павсаний*. Описание Эллады. В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 57.
- <sup>16</sup> *Фрейденоберг О.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 334.
- <sup>17</sup> *Лауэнштайн Д.* Элевсинские мистерии. М., 1996. С. 310.
- <sup>18</sup> Дионис назывался Двуматеринским, так как согласно одному из мифов, родился недоношенным и был зашит в бедро Зевса, чтобы затем второй раз появиться на свет.
- <sup>19</sup> Ролан Барт в поисках языка, способного выразить безграничную смысловую многозначность и целокупность нерациональной (неидеологической, нериторической и т.д.) истины, подобно многим постмодернистам, обратил внимание на образный язык искусства, и прежде всего театра. В книге «S/Z» он вспомнил о новелле О. Бальзака «Сарразин», в которой обманная природа театра – самого «правдивого» (самого жизнеподобного) из искусств – предопределила трагическую ошибку главного героя. (Сарразин страстно влюбился в актрису, оказавшуюся на поверку не женщиной, а кастратом – исполнителем ролей героинь на сцене. Упиваясь легковерием поклонника, «красавица» долго морочила незадачливого возлюбленного, оставаясь «в образе» и после конца театральных представлений.)
- <sup>20</sup> *Тахо-Годи А.А.* Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков // Искусство слова: Сб. статей к 80-летию чл.-корр. АН СССР Д.Д. Благого. М., 1973.
- <sup>21</sup> *Платон*. Собр. соч. В 4 т. М., 1994. Т. 4. С. 270.
- <sup>22</sup> *Лосев А.Ф.* Платоновский объективный идеализм и его трагическая судьба // Платон и его эпоха. М., 1979. С. 56.
- <sup>23</sup> *Сильюнас В.Ю.* Испанский театр XVI–XVII веков. М., 1995. С. 37.
- <sup>24</sup> Там же.
- <sup>25</sup> *Августин Аврелий*. Исповедь; *Абеляр Петр*. История моих бедствий. М., 1992. С. 30.
- <sup>26</sup> *Кокто Ж.* О театре // Как всегда – об авангарде. С. 53.
- <sup>27</sup> *Виппер Б.Р.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М., 1956. С. 79.
- <sup>28</sup> *Даниэль С.М.* Пуссен и театр // Театральное пространство. Материалы научной конференции. М., 1979. С. 212.
- <sup>29</sup> *Свидерская М.И.* Караваджо: Первый современный художник. СПб., 2001. С. 56.
- <sup>30</sup> *Сильюнас В.* Стиль жизни и стили искусства: Испанский театр маньеризма и барокко. СПб., 2000. С. 61.
- <sup>31</sup> *Грасиан Б.* Карманный оракул, или Наука благоразумия. М., 1981. С. 127.
- <sup>32</sup> *Эразм Роттердамский*. Похвала Глупости. М., 1983. С. 32.
- <sup>33</sup> *Декарт Р.* Соч. В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 376, 573.
- <sup>34</sup> *Сильюнас В.* Стиль жизни и стили искусства...
- <sup>35</sup> *Эразм Роттердамский*. Указ. соч. С. 45.
- <sup>36</sup> *Аверинцев С.С.* Указ. соч. С. 62.
- <sup>37</sup> *Лотман Ю.М.* Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб., 2001. С. 45.

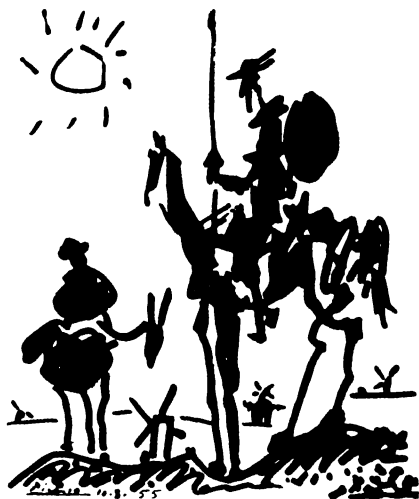


# Удивительное безумие Дон Кихота

## Действие второе. Картина первая

*Mundus universus exercet histrioniam*  
(Весь мир занимается лицедейством).

*Петроний Арбитр*



Некогда случилось, будто бы случилось, что то ли хитроумный, то ли безумный идадьго, который звался, быть может, Кихада (фамилия, кстати, весьма распространенная в родных местах нашего героя), а может – Кесада или Кехана, вообразил себя (или, чем черт не шутит, действительно стал) воплощением великого Роланда и с намерением совершить немало рыцарских подвигов отправился в путь по якобы пыльным безлюдным равнинам Ла-Манчи (на самом-то деле – приветливой, зеленой, белеющей крестьянскими домиками)<sup>1</sup>.

Будто бы кажется, то ли так, то ли иначе – читатель романа Мигеля де Сервантеса Сааведры с самого начала приучается к неопределенной, ускользающей манере по-

вестования. Различные свидетели событий, рассказчики, несколько авторов-сочинителей книги (книг) о Дон Кихоте, наконец, постоянный живой диалог двух антиподов – новоявленного рыцаря и его оруженосца Санчо Пансы (диалог неумейной фантазии и здравого смысла) – все это позволяет сохранить неустойчивую, переменчивую, отсвечивающую разными гранями картину изображенных в романе событий.

Такая изначальная и намеренная неопределенность отличает прежде всего образ самого Дон Кихота. Кто он – сбрендивший на почве неумеренного чтения рыцарских романов идадьго? Героический идеалист? Мудрый безумец? Юродивый? Или шут гороховый? Сервантес называет его хитроумным – то ли иронизируя, то ли, быть может, намекая на родство своего героя с умеющим

всех морочить пикаро. Можно вспомнить и о более глубинной традиции. Наверное, неслучайно в испанском эпосе и романсе, как и в испанской средневековой поэзии, герой часто отмечен не только отвагой, верностью и прочими высокими добродетелями, но и хитростью (об этом, в частности, пишет Л. Пинский)<sup>2</sup>. Только ведь хитрость и хитроумие Дон Кихота то и дело оборачиваются простодушием, граничащим либо с дуростью, либо с безумием.

Каких только не существовало истолкований этого удивительного литературного героя! Вплоть до совершенно курьезных, когда в нем видели не только пародию на рыцарство, воплощение духа идеализма или католицизма (согласно Вольтеру, история Дон Кихота отразила историю жизни Игнасия Лойолы), но и например олицетворение императора Карла V<sup>3</sup>. Да чего там, Дон Кихот с его безмерной добротой и сознанием своей великой миссии уподоблялся даже самому Христу (!).

Наверное, многое можно увидеть в безобразной, прекрасной, нелепой, трогательной, смешной и трагической фигуре мудрого и безумного идадьго Алонсо Кихано, прозванного Добрым. Но конечно же, герой Сервантеса еще и... «ряженный» (об этом интересно пишет Г. Диас-Плаха в своей книге о романе «Дон Кихот») – стоит вспомнить, как он чистил доспехи, принадлежащие предкам (ибо в ту пору уже были в ходу не копыя и мечи, а пистолеты), как мастерил забрало из картона (вот уж театр!). Дон Кихот – актер, который, перевоплощаясь в другого, намерен им стать. Играя, он забывает об игре, часто вовлекая в нее окружающих (даже здравомыслящий Санчо бывает готов поверить в небылицы, а то и приписать свои – вроде истории с красными, зелеными, голубыми и пестрыми небесными козочками). Дон Кихот фантазирует и сам же словно пародирует собственные фантазии, он актерствует, но он же взыскует только безобманного бытия. Маска легендарного рыцаря-победителя постоянно спадает с него, и читателю открываются под ней другие лица (маски?) – то безумного читателя рыцарских романов Алонсо Кихано, то «хитроумного» искателя приключений, то обреченного на неудачу защитника справедливости – Рыцаря Печального Образа. Дон Кихот и сам, бывает, теряя чувство реальности, то совершенно сливается с избранной ролью, то вдруг, в моменты просветления, выходит из роли и даже готов признать, что в разговорах о его безумии есть доля истины...

«Дон Кихот как тип создается всем ходом романа и не существовал в сознании Сервантеса до окончания работы»<sup>4</sup>, – писал В. Шкловский. Именно так! И создается тип безумного и умного идадьго постепенно – в затейной писателем игре литературного героя и автора, фантазии и реальности, вымысла и правды.

Алонсо Кихано отправляется в путь совершать подвиги, подобно легендарному Неистовому Роланду. Но ведь и его особа, и его внешность, и его деяния – словно фарс, разыгрываемый на тему подвигов великого рыцаря, так же, как и роман о Дон Кихоте, явно пародирует рыцарский авантюрно-куртуазный роман. Даже в гордом имени новоявленного рыцаря скрыта явная насмешка, так что временами кажется, будто он собрался не навстречу героическим подвигам, а на потешный игровой турнир. Его зовут Дон Набедреннище (*quijote*) – своего рода гипербола одной из деталей рыцарских доспехов, дополненная громким титулом «Ламанчский», который на поверку оказывается уничижительным. И не только

потому, что Ла-Манча слыла бедной выжженной солнцем кастильской равниной (быть может, это и неправда), но потому, что, как замечено автором одной из лучших книг о «Дон Кихоте», «la mancha» по-испански означает «пятно», «клочок земли»<sup>5</sup>. Вот так-так: Дон Набедреннице с клочка земли, пустившийся в путь на тощем Росинанте (исп. «кляча») и взыскующий подвигов, достойных великого Роланда! Быть может, Сервантесу вспомнился герой знаменитого плутовского романа Матео Алемана, который иронически именовался Гусман де Альфараче (гордое аристократическое имя Гусман соединилось с совсем неподходящим названием родовой вотчины – небольшого дачного селения под Севильей)<sup>6</sup>.

Надо отметить, что роману Сервантеса предшествовала развитая традиция пародийных изображений рыцарских (шире – воинских) доблестей начиная с позднеантичных комедий (образ хвастливого и трусливого воина). Рыцарские подвиги и рыцарские достоинства пародировались в средневековых фарсах, карнавалах, площадных представлениях, в маргинальных готических рукописях (дролери), что нашло продолжение в театре, новеллистике, народных зрелищах и карнавальных шествиях эпохи Возрождения.

Если же обратить внимание не на комический, а на трагический смысл истории свихнувшегося идадьго, то не напоминает ли она чем-то те «трагедии», которые можно было видеть в исполнении актеров комедии дель арте? В них серьезное и смешное странным образом сосуществовали, а идеальный герой очень легко мог оказаться обладателем неказистой внешности, вроде той, какой наделяет своего кумира – Роланда – Дон Кихот: «... росту он был среднего, широкий в плечах, слегка кривоногий, смугл лицом, рыжебород, телом волосат...» (II, II, 21)<sup>7</sup>. (При этом собеседник Дон Кихота – священник – позволил себе заметить, что если уж Роланд был столь неказист, то неудивительно, что Анжелика Прекрасная его отвергла ради миловидности, изящества и прелести мавра.) Надо сказать, что Сервантес, обожая Ариосто, не колеблясь, сделал не только своего героя, но и свой роман «кривоногой» пародией на сказочную, занимательную, полную волшебных превращений книгу итальянца. И вовсе не от любви к прекрасной Даме теряет разум его Дон Кихот. А отчего? Оттого, что в его мозгу застряли все эти Орlando и Амадисы галльские, и он вознамерился сыграть роль кого-то из них, но не на подмостках, а в жизни? Или оттого, что получилась нечаянная карикатура на рыцарство? Случайная или не случайная шутка? Но кто же здесь шутит и кого вышучивают? Кто и кем кажется и кто кем является – поди разберись. В прологе (кстати, недаром писателем использована театральная форма пролога) автор истории о Дон Кихоте (за ним прячется Сервантес), жалуясь на свою недаровитость, необразованность, сетует на то, что не сумел создать книгу занимательную, блистающую выдумкой, отличающуюся красотой слога и т.д., а вынужден вынести на суд читателей «сочинение сухое, как жердь» (I, 8). То есть такое, герой которого мог бы называться Антироландом, а автор – Антиариосто.

Тема странствия – центральная тема романа Сервантеса. Странниками были гомеровский Одиссей и Данте – герой «Божественной комедии», в странствиях проводили долгие годы рыцари и трубадуры, паломники и проповедники. Но во времена Сервантеса и Дон Кихота многое уже ушло в прошлое, и по дорогам Испании шлялись в основном бродяги и промышляли шайки грабителей, да

еще катились повозки цыган и бродячих актеров. Ряженный рыцарем Дон Кихот на своем Росинанте, отправившийся в путь с намерением сыграть роль то ли Роланда, то ли Амадиса, – он так похож на лицедея, скитающегося по дорогам Испании. Быть может, и сам безумный идалго время от времени ощущал свое актерство как неизбежность. Ведь почему-то, встретив в пути крестьян, несущих ретабло\* с фигурами святых воителей, рыцарей Христовых, и поразмыслив над евангельской фразой: «...царство небесное силою берется», Дон Кихот вдруг неожиданно скажет: «...я же еще не знаю, что завоевываю» (II, LVIII, 454). Святые знали, а он не знает. И странничество его – это испытание копьем и добром, правдивостью и лицедейством жизни, из которой стремительно убывает былая вера и в Бога, и в человека. «Его странствия, – пишет о Дон Кихоте В. Силюнас, – это и видимый путь вдаль, и незримый духовный путь ввысь: высокие порывы символизируют и облик “тощего, взбалмошного сына” Кастилии. Он словно бы смотрит поверх окружающего мира...»<sup>8</sup> «Поверх» и «изнутри» – то как актер с подмостков сцены, то как зритель среди других зрителей, которым тоже ничего не стоит в одночасье превратиться в комедиантов.

Сервантес не ищет ответов и не делает выводов, он пускает своего героя странствовать в открытом пространстве смыслов, которое и есть жизнь, где все неверно, все отсвечивает видимостями, где в кружении сменяющих друг друга «быть» и «казаться» не разглядеть, что есть реальность, а что – театр. «Стоит лишь коснуться рукой того, что тебе померещилось, и обман тотчас же рассеивается» (II, XI, 88), – убеждает себя Дон Кихот. Если бы так... Ю. Лотман, как уже говорилось, писал о связи безумия с театральностью, ссылаясь, в частности, на оценку Л. Толстым театра как своего рода сумасшествия<sup>9</sup>.

В самом деле, не сумасшествие ли как бы вопреки здравому смыслу притворяться (или становиться на время?) кем-то другим, отрекаясь от себя самого и взамен реальной жизни погружаясь в жизнь придуманную? Безумие ведь и есть такой выход за пределы нормального поведения. Не потому ли, кстати, издавна идеальный образ страстного любовника или одержимого вдохновением художника олицетворял собой любовное или творческое «безумие»? Таков же и возвышенный недуг Рыцаря Печального Образа, потерявшего голову от любви к прекрасной Дульсине и рыцарским подвигам. Безумие и в самом деле нередко сопряжено с бессознательным актерством (как и актерство – с намеренным как бы «безумием»). Ю. Лотман считает причиной трагикомических неудач Дон Кихота то, что «идеальную норму он принимает за бытовую»<sup>10</sup>. Можно было бы добавить: то и дело пересекая границу, отделяющую здравый смысл от безумия и реальность – от театральных подмостков. Герой Сервантеса и сам часто не знает и не чувствует, где и когда явь уступает место фантазии, а действительность вытесняется игрой. Недаром, отвечая герцогине на вопрос о его Даме, Дон Кихот выскажет весьма странную мысль: «Одному Богу известно, существует Дульсинея на свете или же не существует, вымышлена она или же не вымышлена – в исследованиях подобного рода нельзя заходить слишком далеко» (II, XXXII, 262).

---

\* Ретабло – алтарные украшения в католических церквях в виде живописных или скульптурных изображений святых.

Вроде бы речь идет о театральном персонаже, который существует на самом деле и в то же время не существует – как посмотреть. Надо сказать, что даже, казалось бы, здравомыслящий Санчо, любя своего одержимого безумствами господина, случается, перестает различать реальность и выдумку, жизнь и игру, повторяя вослед Дон Кихоту: «...один Бог знает, где тут правда» (II, XVI, 121).

Странствия помешанного (или мудрого?) идальго – словно череда театральных и театрализованных спектаклей: пасторалей, балетов, импровизированных сценок, кукольных представлений, а также невольных лицедейских чудачеств самого героя<sup>11</sup>. Кажется, будто все и вся играет, и будто театр с его актерами, масками, переодеваниями, с его нелепостями (вроде пастушек, одетых в парчу) захлестывает окружающую жизнь, наводя на мысль, что, может, не только Дон Кихот, но и весь мир вокруг – «ряженный».

Чуткий (и пристрастный!) читатель «Дон Кихота» В. Набоков упрекнет Сервантеса в незнании Испании и уподобит описанные им реалии испанской жизни «шаткому заднику»<sup>12</sup>. Хочется усомниться в том, что автор «Дон Кихота» не знал Испании. Напротив, чего только не повидал писатель на своем веку! Исполняя обязанности комиссара по закупке провианта для «Непобедимой Армады» и налогового чиновника, он немало поколесил (подобно своему герою) по дорогам родной страны. А за плечами Сервантеса-романиста были еще 6–7 лет жизни в Италии, армейская служба, участие в морском сражении с турками при Лепанто (на память о котором осталась изувеченная рука), пятилетний алжирский плен. «Дон Кихот», вероятно, был задуман и начат в сицилийской тюрьме (ему пришлось не менее трех раз побывать за тюремными стенами), куда он попал по ложному обвинению в растрате и где собрался самый пестрый народец – воры и воришки, разбойники и бродяги, богатые и бедные, виновные и невинные... Тюремные обитатели и тюремные нравы были словно уродливая, но выразительная карикатура на испанскую действительность.

Что же касается явной «сценичности» многих сменяющих друг друга эпизодов романа (в них иногда и в самом деле чудится присутствие «шаткого задника»), то она является следствием вольной или невольной театрализации эпического повествования, придающей рассказу о странствиях Дон Кихота особый реально-нереальный (или напротив – нереально-реальный) характер. (Кстати говоря, автор одного из первых глубоких суждений о «Дон Кихоте» – Ф.В. Шеллинг опирается в своих выводах на определение природы романа как жанра, в котором соединяются, преобразаясь, характерные черты эпоса и драмы<sup>13</sup>.) В прологе к первому тому романа Сервантеса сказано: «Вся “история Дон Кихота Ламанчского” напоминает комедию». Но ведь комедиями во времена Сервантеса назывались именно театральные произведения, причем – любые. И автор «Дон Кихота» был в ту пору уже достаточно известным драматургом.

Вот только «комедия» (драма), перенесенная в эпическое пространство романа Сервантеса, предстанет как обманчивая игра яви и кажимости, реальности и театра. Ведь неслучайно именно в Испании, стране великого театра (и великих иллюзий), родилась и прозвучала как самая емкая метафора человеческой жизни кальдероновская максима: «Жизнь есть сон». Можно было бы сказать и иначе: «Жизнь есть театр». Герой Сервантеса в этом не сомневается.

Рассуждая о комедиантах, он вслед за мыслителями древности уподобит земную долю человека игре на сцене, а смерть – окончанию спектакля (II, XII, 92–93). (Г. Диас-Плаха упоминает о выходе в свет в 1635 г. в переводе на испанский язык сочинений римского стоика Эпиктета, для которого образ Мира-Театра принципиально важен<sup>14</sup>.) «Ведь то же самое происходит и в той комедии, которую представляет собою круговорот нашей жизни», – продолжал свои рассуждения Дон Кихот (II, XII, 93).

Устами героя Сервантес признается в любви к театру: «...лицедейство пленило меня, когда я был еще совсем маленький, а в юности я не выходил из театра» (II, XI, 88). Как известно, проиграв в жестоком соревновании своему сопернику Лопе де Вега, Сервантес-драматург занялся исключительно прозой. И стал великим романистом! В одной из глав романа (в ней повествуется о том, как каноник и священник, разыграв сочиненную ими «комедию», везут в клетке «околдованного» Дон Кихота и одновременно рассуждают о литературе) Сервантес (он же – Дон Кихот) посетует на то, что современная комедия перестала быть зеркалом человеческой жизни, превратилась в товар, и поэт теперь вынужден приравниваться к требованиям театра (I, XLVIII, 492). Самому ему благодаря несчастливой (или счастливой?) случайности удалось обмануть судьбу и обрести абсолютную свободу романиста. С появлением такого романа, как «Дон Кихот», книга становится вместилищем целого мира, «Мира-Театра». И Сервантес легко и непринужденно, как и положено романисту, использует метафорическую многослойность образа мира (Мир-Книга, Мир-Театр, Книга-Театр).

В «Дон Кихоте» идет игра не Бога и не Судьбы, дергающих людей-кукол за нитки, даже не Тюхе – капризной богини удачи, а человека. Игра жизни делается самим человеком, который лицедействует то ли вынужденно, то ли по собственной прихоти. В Новое время мир осознается прежде всего Вселенной человека, и, надо сказать, Сервантес догадался об этом гораздо раньше Канта. Для него Вселенная человека – это прежде всего разыгрываемая людьми комедия их жизни, комедия искренности и притворства, злонамеренности и доброты, наивности и лжи. Невиданным прежде был примененный писателем-романистом прием игровой неразберихи, когда не понять, где кончается театр и начинается жизнь. (Придет время, и театральные режиссеры XX в. будут широко использовать эту романическую вольность в своих новациях, намеренно нарушая границу между миром реальным и воображаемым, между сценой и зрительным залом.)

Если Солон когда-то пристыдил Фесписа-лицедея напрасно, то в одном он, кажется, не ошибся, а именно – посулив, что все скоро станет игрой.

Повествование в «Дон Кихоте» удерживается на грани обезоруживающей естественности и лицедейства (грубого и тонкого, намеренного и нечаянного, злого и доброго). При этом в игровых коловращениях жизни нет-нет да и высветится совершенно «барочная» истина (она как будто все время лукаво подмигивает читателю), которая заключается в том, что разница между театром и не-театром столь же призрачна, как и разница между Глупостью и Мудростью у насмешливого Эразма.

Присутствуя на представлении кукольного театра, Дон Кихот сначала делает резонные замечания мальчику-раешнику по поводу некоторых несурязиц

в его пояснениях, вполне отдавая себе отчет в том, где реальность, а где – игра. Как вдруг, словно разум его затуманился, разыгранная картонными куклами история показалась происходящей на самом деле, и тогда храбрый рыцарь не выдержал, бросился с мечом в руке на защиту обиженных, ломая и круша раек маэсе Педро. (Правда, сам владелец райка тоже не «настоящий», как и его куклы, являясь на самом деле вовсе не актером, а беглым преступником.)

«Быть» и «казаться» способны так быстро меняться местами, так странны в своей амбивалентности, что, пожалуй, можно посчитать правдивым рассказ Дон Кихота о пещере Монтесиноса, которую он видел то ли во сне, то ли наяву, с лежащим на крышке мраморной гробницы рыцарем Дурандартом – с вырезанным сердцем, но вроде бы живым, время от времени жалобно стенающим и произносящим стихи (рыцарь Монтесинос – герой популярных испанских романсов). Ожидая освобождения от чар волшебника, Дурандарт говорит, что коль скоро этого не случится, тогда «что ж, проиграли так проиграли – валяй сдавай опять» (II, XXIII, 187). Возвышенный пафос куртуазной рыцарской истории вдруг подвергается стремительному снижению (все равно как и в рассказе о присоленном – чтоб не протухло – сердце Дурандарта, отправленном его возлюбленной). Уж не продувная ли бестия этот Дурандарт, притворно вздыхающий перед сердобольным Дон Кихотом, чтобы потом повернуться на другой бок и сладко заснуть? «Валяй сдавай опять» – снова и снова искренность и притворство, реальность и театральность, мир действительный и сочиненный (писателем или героем) переплетаются, теряют определенность в игровой смене «ролей».

Хочется присоединиться к возражению О. Светлаковой против истолкования романа Сервантеса исключительно в карнавальном ключе (мысль о карнавальности структуры «Дон Кихота», как известно, была высказана М. Бахтиным)<sup>15</sup>. Мотивы карнавального «мира наизворот», как и пафос вечного торжества «народного тела», ни в коей мере не исчерпывают разветвленного смысла воссозданного на страницах романа лукавого и зловещего в своем оборотничестве Мира-Театра.

Итак, обуянный желанием совершать рыцарские подвиги, Дон Кихот, подобно фантазеру-сочинителю, преображает окружающую реальность силой воображения: постоянный двор превращается в замок, гулящие девицы – в придворных дам, мельницы – в великанов, треска – в форель, а досадные сбои в развитии событий (заранее продуманных, как продуман сюжет романистом) объясняются происками злых волшебников. При этом сам Дон Кихот разыгрывает, как актер, воображаемые истории, то вовлекая в игру окружающих, то оставляя их наблюдать и изумляться неожиданному зрелищу, подобно зрителям в театре. К примеру, чего стоят фарсовые прыжки и кульбиты снявшего штаны Дон Кихота, будто в одночасье превратившегося в площадного гаера перед отъездом Санчо к Дульсине, которой верный оруженосец должен был сообщить о «любовном безумии» своего господина. Но ведь такое грубое лицедейство вовсе не исключало искреннего обожания Дон Кихотом его Дамы!

Выдуманный мир переливается в мир настоящий, обнаруживая способность вымысла и облагородить действительность, и добавить ей лжи.

Как известно, во второй части романа Сервантеса многие его герои уже не только знают о выходе в свет первой книги, повествующей о странствиях Дон

Кихота, но и читали ее. Сам безумный идалго, воскрешенный писателем (в первой части романа и Дон Кихот, и Санчо умирают), иногда начинает говорить о себе как о персонаже прославленного рыцарского романа. В театрализованную игру (истина – вымысел, прототип – персонаж, фантазия – реальность) втягиваются все новые и новые «режиссеры» спектаклей-обманок, поставленных для Дон Кихота и с участием Дон Кихота. Сервантес множит игровые взаимootражения: актерство «ряженого» Дон Кихота – героя первой части романа, порожденное его благородным «безумием», во второй части все более вытесняется расчетливыми и нередко злыми «спектаклями» новоявленных «режиссеров» (стоит только вспомнить о театрализованных розыгрышах бедного идалго в купе с верным оруженосцем в замке герцога).

Сервантес строит вторую часть «Дон Кихота» по принципу «роман в романе» – свидетельства о книге, воспевающей подвиги славного рыцаря, о ее сочинении, о судьбе рукописей, об авторах и т.д. постоянно присутствуют в тексте. Но и первая часть «Кихота» – тоже своего рода «роман в романе», ведь в сердцевине повествования – рыцарский роман – объект одновременно восхищения и пародирования. Надо сказать, что именно художественный прием «сцена на сцене» («театр в театре») является прообразом всех подобных приемов («картина в картине», «роман в романе», «фильм в фильме»). Не потому ли автор «Дон Кихота», строя повествование как «роман в романе», широко пользуется разнообразными формами театрализации?

Победительный пафос творческого соревнования с природой, который, при всех оговорках, был глубоко заронен в душу художника ренессансной эпохи, для мастера XVII века уже далеко не безусловен. Более того, собственное искусство станет для него величайшей проблемой. Используя прием «текст в тексте», автор (художник, романист и т.д.) как бы выводит созданное им произведение на сцену, чтобы разыграть драму его рождения, при этом оставляя за собой право быть то зрителем, то актером, то режиссером этой «иллюзорной иллюзии». Прием «текст в тексте» («искусство в искусстве») помогает сделать явью величайшую трудность творческого постижения постренессансного мира, который обнаруживает свою суть в неверных скольжениях между кажимостью и реальностью. Об этом знали и Шекспир, и Веласкес, и враг Сервантеса Лопе де Вега, и сам Сервантес.

Собственно, «Дон Кихот» – роман о творчестве романа, и странствия безумного идалго – это еще и повод пуститься в путь, полный приключений, самому автору, романисту, оседлав своего поэтического крылатого коня Пегаса. Впрочем, легендарный конь так же часто обманывал его надежды, вдруг превращаясь в подобие заморенного Росинанта, как и он сам в своей творческой судьбе не раз уподоблялся неудачливому Рыцарю Печального Образа.

Сервантес неслучайно в прологе к первой части книги предупреждает, что он – лишь отчим, а не отец романа о славном рыцаре Дон Кихоте Ламанчском, чтобы затем намеренно совершенно запутать читателя, вводя в текст разных авторов, а вернее – исполнителей авторской роли. Даже сочинитель подложного «Дон Кихота» (он на самом деле был написан и напечатан после выхода в свет первой части романа Сервантеса) обретет свое место среди совершенно



театральных двойников истинного автора великой книги. Сервантес играет с читателем, выдумывая историю с арабскими рукописями (будто бы автор книги – мавр Сид Ахмет Бен-Нахали), с покупкой текста за две арробы изюма и две фенеги пшеницы, со странным появлением арабской тетради без картинки (а первая-де была с картинкой), и где тут правда, а где обман – не понять, ведь в игру втянуты и персонажи романа. Так, автор истории о Дон Кихоте – мавр Сид Ахмет (Дон Кихот не преминет заметить, что все мавры – обманщики и вдали) является в самых разных ипостасях: «...лукавого ответчика за авторские просчеты, “собаки-автора”; правдивого историка, ничего не оставившего “на дне чернильницы”; инструмента решения сложной проблемы художественной истины; целого ряда чужих “голосов” из-за границ художественного мира; наконец, самого себя, Сида Ахмета Бененхели, действующего лица эстетических экспериментов Сервантеса»<sup>16</sup>. Наконец, кажется, Сервантес ведет игру и с самим собой, то глубоко скрывая свое авторское «я» за посредниками и «дублерами», то отбрасывая маску. Непростые отношения связывают автора романа и с его героем. Дон Кихот, несомненно, постоянно высказывает мысли и суждения самого Сервантеса, который душой и сердцем срастался с безумным идальго, наделяя его прежде всего собственным гуманным отношением к человеку. Борхесу, искавшему способ проникнуть в таинство переключки реальностей, времен, образов и смыслов с помощью сновидений, зеркал, театральных спектаклей, лабиринтов, принадлежит стихотворение «Сон Алонсо Кихано»:

Сервантесу он снился, вслед за этим  
Ему, Кихано, снился Дон Кихот.  
Два сна смешались, и теперь встает  
Пережитое сновиденьем третьим:  
Кихано снится люгер, давший течь,  
Сражение при Лепанто и картечь.  
(Перевод Б. Дубина)

В то же время ни о каком отождествлении писателя с его способным на великие безумства и фарсовое шутовство героем, конечно, не может быть и речи. Неслучайно Алонсо Кихано, обретя изначальное здравомыслие, попросит душеприказчиков, если доведется познакомиться с сочинителем книги, известной под названием «Второй части подвигов Дон Кихота Ламанчского», передать ему покорнейшую просьбу простить его за то, что он «неумышленно дал ему повод написать такие нелепые вещи, какими полна его книга» (!) (II, LXXIV, 574–575).

Ссылаясь на испанского филолога Р. Менендеса Пидалья, В. Багно в своей книге упоминает о возможном литературном прообразе сервантесовского Дон Кихота. Речь идет о герое грубого бурлеска «Интермедия о романсах», изданного в 1611 или 1612 году. Помешавшись на чтении романсов, этот герой по имени Бартоло покидает свой дом и отправляется в путь с намерением отплыть в Англию на корабле «Непобедимой Армады», чтобы совершить там великие воинские подвиги. Подобно Дон Кихоту, он наделен несчастливым свойством подменять явь фантазией, почему и принимает пастуха и пастушку за мавра и его пленницу, пытается ее освободить и в конце концов, избитый пастухом, оказывается дома в постели<sup>17</sup>.

Но так ли уж нужно искать литературные истоки и прообразы сервантесовского героя? Бурлескный предтеча Дон Кихота мог послужить лишь первым толчком к творческому развитию грандиозного замысла романа Сервантеса. И суть в том, что замысел этот не статичен – с каждой главой книги он развивается, движется, ветвится, а вместе с ним изменяется, становясь мудрее, и автор романа, и его герой. Л. Пинский, определяя коренное отличие «Дон Кихота» от предшествующей литературной традиции, противопоставил сюжет-фабулу (сюжет, основанный на фольклорных и книжных источниках) и сюжет-ситуацию (по сути дела, открытый сюжет, погруженный в пространство романа, чтобы по ходу повествования развиваться, полниться, изменяться в движении изображенных событий)<sup>18</sup>.

Книга Сервантеса явилась первым романом, в котором с такой полнотой и блеском был задействован сюжет-ситуация, представляющий собой характерную примету новоевропейского романа (по убеждению Л. Пинского, «Дон Кихот» «возвещает художественный метод нового времени»<sup>19</sup>). Несмотря на «книжность» фигуры Дон Кихота можно и его назвать героем-ситуацией или характером-ситуацией, не сводимым ни к каким прототипам (пусть даже он сам очень хотел уподобиться великим рыцарям – Роланду или Амадису Галльскому). Наверное, именно поэтому мы читаем на страницах романа признание автора: «Для меня одного родился Дон Кихот, а я родился для него; ему суждено было действовать, мне – описывать» (II, LXXIV, 576).

В романе Сервантеса все определяется писательским вымыслом, но вымысел этот лишен диктата как традиции, так и авторской воли. Помрачившийся разум Дон Кихота оправдывает абсолютную свободу действий, которая сплошь и рядом превращает все вокруг то ли в театр, то ли в цирк, а самого новоявленного рыцаря – в шута или клоуна. Но только в трагикомического шута или клоуна, потому что, если ум его и помрачен, то благородная душа остается мудрой в своей доброте («У него голубиное сердце», – скажет Санчо). И эта душа, не защищенная ни здравым смыслом, ни циничным равнодушием, соприкасаясь с миром жестокости и корысти, оказывается особенно ранимой. Дон Кихот свободен в своих поступках – ведь он безумен, и чем безумнее его «подвиги», тем страшнее окружающий его здравомыслящий мир. Сервантес-романист тоже желал бы быть свободным в своей авторской позиции, но вынужден маскировать и оправдывать свою свободу либо безумием Дон Кихота, либо «удивительным безумием» театра, которое всюду сопровождает незадачливого рыцаря, чьи героические подвиги сплошь и рядом превращаются в пародию, а возвышенные порывы – в фарс.

Дон Кихот, по его собственному признанию, не знал, что завоевывает. Святые знали. И Сервантес знает. Устами Дон Кихота он говорит, что шут – самое умное лицо в комедии (II, III, 34). И если в «комедии жизни», изображенной на страницах романа, самое умное лицо – безумный Дон Кихот, то и дело заставляющий всех вокруг покатываться со смеху, то в «комедии жизни» за пределами романа право шута быть одновременно самым умным и безумным, т.е. право на абсолютную внутреннюю свободу, принадлежит писателю. И роман именно тот жанр, где возможно сполна этим правом воспользоваться. Трудно согласиться с В. Набоковым, когда он, бдительно оберегая литературу от штампов и схем, доказывает, что «прирожденный рассказчик и волшебник, Сервантес вовсе не был пылким борцом

против социального зла», что вообще «современность не очень-то его беспокоила», а все героические порывы Дон Кихота – просто «литературная условность», «инструмент», помогающий автору направлять ход повествования<sup>20</sup>.

Гуманист по своим убеждениям, которые только окрепли в стране фанатичных царедворцев и религиозных фанатиков, Сервантес несмотря ни на что оставался внутренне свободным человеком. Многое не приемля, писатель был далек от того, чтобы использовать, к примеру, жанр остроумного памфлета (им блестяще владел запрещенный в Испании Эразм Роттердамский). Сервантес же пишет роман, роман «театральный», в нем с ловкостью фокусника (или шута?) он никому не дает спуска, оставаясь вне подозрений (ведь все происходящее – умная или безумная игра), и его мудрое печальное лицо трудно разглядеть в мелькании масок и личин. С каким презрительным превосходством этот не очень удачливый сочинитель пьес, вынужденный униженно просить о помощи и снисхождении своих именитых покровителей, рисует картины пышных празднеств и театрализованных представлений, с помощью которых герцог и придворная челядь морочили бедного Дон Кихота! И как отличаются все эти великосветские увеселения от трогательных усилий людей попроще вернуть Дон Кихота к нормальной жизни обманным путем, для чего и разыгрывались целые театрализованные сценки – с переодеваниями, накладными бородами и носами, способными, на беду, отрываться в самый неподходящий момент.

Будучи членом религиозного общества («Братство святейшего причастия»), а затем и терциарием францисканского ордена, Сервантес не отказывал себе в удовольствии посмеяться (и это возможно, ведь автор – умный шут!) над теологами, духовниками-прихлебателями и даже намекнуть на святую инквизицию. Чего стоит описание театрализованного действия (снова спасительный театр!) с участием Санчо Пансы в костюме осужденного на казнь (по замыслу «режиссеров», он должен претерпеть пытки ради возвращения к жизни якобы почившей Альтисидоры [II, LXIX, 539]). Многие из богатых вельмож и жестоких церковников не стоят и 3–4 реалов (мысль Сервантеса ясна!), полученных владельцем разоренного райка за Карла Великого, его дочь и прочих знатных сеньоров (все они – картонные куклы).

Писатель создает в «Дон Кихоте» хлесткую пародию на бескрылый педантизм университетской науки (студент, составляющий комментарии к Вергилию, выясняет, кто первый на свете схватил насморк). Узнав об этом, Санчо со своей стороны высказывает уверенность, что первым почесал в голове наверняка Адам (II, XXII, 175). Кажется, автор «театрального» романа действительно считал, что ему все дозволено, как дозволено шуту.

Отдав дань любимому эпохой пасторальному жанру, Сервантес-романист постоянно иронизирует над всеми этими пастухами и пастушками, нимфами и фавнами – для него они порождение обманчивой и обманной театральности комедий, написанных на потребу публике. В «Дон Кихоте» он использует пастораль прежде всего как самый простой и верный способ театрализовать обман.

Примечательно, что такой горячий сторонник аристотелевских правил в драматургии (и потому противник вольнодумца Лопе), как автор «Дон Кихота», в романном пространстве ощущает себя совершенно свободным от каких-либо

норм, с легкостью нарушая любое из «единств». К тому же роман представляет собой, по сути дела, смешение самых разных жанров, переключку языков, столкновение мнений. Тут уж не до правил. Подобное многоголосие действительно способно сделать явью метафору «Книга-Мир» или «Мир-Книга». В прологе к первой части романа Сервантес (устами своего автора-двойника) провозгласил полную свободу романиста и читателя. В прологе ко второй части эта мысль повторяется. Якобы на полях рукописи книги о Дон Кихоте рукой Сида Ахмета сделана примечательная пометка: автор (!) считает, что нельзя не поверить Дон Кихоту, в то же время он предупреждает на случай, если история окажется вымышленной, о своей к тому непричастности (!). «Пусть судит читатель» – таков вердикт. Вопрос о праве автора на свободу вымысла и вместе с тем – о границах такой свободы составляет подоплеку многих романских событий и диалогов. Вспомним постоянные рассуждения о том, верить чему-то или нет, истина это или обман, явь или кажимость, вправе ли кто-либо превратить силой воображения седло в попону или сотворить метаморфозу, результатом которой будет нечто, названное находчивым Санчо «шлемотазом» или «тазошлемом» (I, XLV, 463).

Ускользая, прячась от читателя, главный и единственный автор великого «Дон Кихота» все-таки постоянно присутствует в романе, словно Бог-демиург, творя многоголосый, пронизанный театральностью и театральщиной мир, столь же выдуманный, сколь и реальный. Время Сервантеса – это время Монтеня, который, как известно, сетовал на то, что разуму не объять бесконечные пространства бытия и не угнаться за стремительностью его развития, а потому образы мысли и воображения подобны застывшим «идолам», далеким от реальности. Однако автору «Дон Кихота», пожалуй, удалось воссоздать живую подвижность бытия и, насыщая книгу театрально-карнавальными метаморфозами, избежать опасности омертвелых истин.

Свобода творческого вымысла и сотворчество с читателем, многожанровость и многоязычие романа, живая подвижность воссозданной в нем реальности, присутствие автора внутри текста, тема творчества, проходящая сквозь канву событий, – все это будет иметь продолжение в будущем и, в частности, предопределяет новаторские открытия писателей, художников, режиссеров XX века.

И конечно же, искусство Нового и Новейшего времени унаследует открытую на исходе эпохи Возрождения «Вселенную человека» (называть ли этого человека простым, обыкновенным, массовым, обычным – не имеет значения). В сущности, ведь и Дон Кихот, жаждущий рыцарской славы и преисполненный сознания собственной великой роли, именно такой человек – обнищавший идальго из безвестной деревеньки, кое-как выкраивающий средства на осуществление своих фантазий. Драматизм противостояния миру, пугающему своей безмерностью (не только пространственной, но и смысловой), в котором «ничего нельзя знать наверное», уже не мифического или легендарного героя, а обычного человека станет отныне главной темой литературы, прежде всего романа, да и искусства вообще.

«Дон Кихот» Сервантеса – это еще и роман об авторе. Это роман о свободе духа и великой воле к противостоянию. «Никому не уступаю» (*nulli concedo*) – девизу Эразма следует, по сути дела, и Сервантес, и его герой. Запертый в клетке, униженный Дон Кихот остается самим собой, а его преображение в разумного,

обыденного Алонсо Кихано означает не только конец странствий и конец затянувшегося «представления» (занавес упал, актер вышел из роли), но и конец жизни. А значит, и конец книги.

«Никому не уступаю» – мог бы сказать и сказал своим романом Сервантес – больной, изувеченный на войне<sup>21</sup>, нищий и полный сострадания к людям писатель, побежденный (так уж случилось) удачливым Лопе де Вега, побежденный победитель, *alter ego* побежденного Рыцаря Печального Образа.

Многие, писавшие о «Дон Кихоте», высказывали неодобрение по поводу конца романа. По условиям поединка с Рыцарем Белой Луны в случае своего поражения Дон Кихот был обязан возвратиться в свою деревню и отказаться от мечтаний о подвигах. Что, собственно, и произошло. Побитый рыцарь в конце концов вынужден плестись пешком, растеряв весь свой героический пафос, а вместе с ним – и остатки своего безумия («Не бывает благоразумного на коне» – говорит испанская поговорка).

Опечаленный рыцарь, да нет, уже не рыцарь, а просто бедный идалго, на пути домой подвергается последнему жестокому унижению. Когда он с Санчо мечтает зажить мирной пастушеской жизнью (такая жизнь – антипод рыцарства), будущих пастухов сбивает с ног и топчет стадо свиней. «Оставь их, мой друг, – говорит повергнутый наземь бывший рыцарь бывшему оруженосцу, покоряясь судьбе, – это оскорбление послано мне в наказание за мой грех» (II, LXVIII, 535).

И. Тургенев в речи «Гамлет и Дон Кихот» упрекает Сервантеса в том, что он зачем-то подверг своего героя такому издевательству перед его кончиной. И в самом деле, зачем? Не кони, не козы и не овцы, а именно свиньи – низменные животные в христианском bestiarii – затаптывают в дорожную грязь и пыль неудачливого рыцаря и его мечты, знаменуя окончательный крах донкихотства. Никто уже не воображает, что это происки злых волшебников, – нет, это страшная, беспощадная реальность торжествует над смешным и грустным Миром-Театром (или Театром-Миром), порожденным безумствами благородного идалго.

Томас Манн упрекал Сервантеса в «литературном убийстве» героя и недоумевал, зачем было автору заставлять читателей так сильно полюбить безрассудство Дон Кихота, чтобы в конце концов вернуть ему здравость ума и представить все рыцарские приключения простой нелепицей<sup>22</sup>. Дон Кихот побежден, но его сердце – «голубиное», но храброе сердце рыцаря, который был настолько безумен, что пытался исправить мир, из коего стремительно исчезают доброта, честь, справедливость, все еще бьется, пробуждая совесть людей иных времен и эпох. Недаром безумие испанского идалго, начитавшегося рыцарских романов, будут соотносить с жертвенным подвигом Христа (такое сравнение, к примеру, встречается у Ф.М. Достоевского). «Все вокруг него лжет [можно было бы сказать – лицедействует. – С.Б.], кроме его отваги»<sup>23</sup> – напишет о Дон Кихоте П. де Сен-Виктор – французский писатель XIX века, убежденный, что герой Сервантеса – побитый, униженный – все-таки остается неуязвимым для презрения. Да и для насмешки тоже.

Известный испанский писатель и философ XX века Мигель де Унамуно, чьи взгляды на Дон Кихота менялись, в конце концов пришел к выводу, что Сервантес не осознал величия своего героя. Унамуно (а вслед за ним и другой

испанский философ – Х. Ортега-и-Гассет) стремились представить так называемый «кихотизм» как литературное воплощение особого испанского чувства жизни (у Унамуно – трагического), побуждающего к борьбе без цели или во имя недостижимого идеала, не питая надежд на победу. В 1906 году Унамуно написал статью «Путь ко гробу Дон Кихота» (позднее она стала прологом к книге «Житие Дон Кихота и Санчо»), в которой призывал к крестовому походу «за освобождение Гроба Дон Кихота из-под власти бакалавров, священников, цирюльников, герцогов и каноников»<sup>24</sup>.

После выхода в свет романа Сервантеса протекли века, и сколь бы противоречивыми ни были суждения о Дон Кихоте, понимание или, по крайней мере, ощущение величия его безумия, его шутовства, его вольного и невольного актерства становилось все явственнее и сильнее.

В романе Сервантеса впервые художественный принцип открытости смысла и открытости формы нашел блестящее и весьма остроумное применение. Предпочтя (под давлением обстоятельств) работу над романом сочинению пьес, писатель остался театральным человеком. Именно театральность, пронизывая текст романа, помогла достичь той легкости и непринужденности повествования, когда события развиваются, словно смена сценических выходов (к тому же «Дон Кихот» печатался выпусками), а замысел автора мерцает множеством возможных истолкований, как если бы он действительно стал представлением, симпровизированным самими героями. Ф. Шлегель, считавший роман Сервантеса «законченным шедевром романтического искусства»<sup>25</sup>, увидит в композиции «Дон Кихота» «искусно организованный беспорядок»<sup>26</sup> или, вернее сказать, тот самый «организованный хаос», который был провозглашен теоретиками немецкого романтизма типичной приметой нового искусства. А уже значительно позднее Томас Манн назовет «Дон Кихота» «поистине причудливым произведением»<sup>27</sup>. Надо сказать, что и Ф. Шлегель, и Т. Манн восхищались «беспорядком» и «причудливостью» романа Сервантеса, тогда как безусловный виртуоз литературного стиля – В. Набоков – напротив, решительно отказался включить «Дон Кихота» в число величайших мировых романов, обозвав его «лоскутной бессвязной историей»<sup>28</sup>, и отнес к «примитивному типу – разболтанному, сумбурному, пестрому плутовскому жанру»<sup>29</sup>. Лоскутность – да. Но бессвязность, сумбурность, примитивность? Ортега-и-Гассет в своих «Размышлениях о Дон Кихоте» (книгу Сервантеса он именует «божественной») рассуждает иначе. Ему тоже роман кажется если не «бессвязным», то «неясным», представляясь доселе неразгаданной «колоссальной двусмысленностью»<sup>30</sup>.

Отчего в романе Сервантеса разумная идея, четкий замысел и логическая цепь событий сплошь и рядом уступают место «двусмысленной» игре ассоциаций, намеков, метафор и череде эпизодов, словно бы случайно сменяющих друг друга во время странствий Дон Кихота по дорогам Испании? Да оттого, отвечает философ, во многом повторяя Унамуно, что в «кихотизме» «испанское предстает во всей полноте»<sup>31</sup>, иначе говоря, пресловутая «двусмысленность» «кихотизма» коренится в самом характере испанца, способного на величайшие и страстные «усилия» без идеи и ясной цели. Потому-то «двусмысленна» и испанская культура в целом («культура усилия», «пыжающаяся культура», можно

было бы добавить – театрализованная культура). Впрочем, фоном довольно резкой критики «испанизма» и «кихотизма» (Ортега уверяет читателя, что и «Сервантес последовательно проводит в своем “Дон Кихоте” критику чистого усилия»<sup>32</sup>) постепенно становится желание автора «Размышлений» раскрыть и обосновать великое значение в культуре (прежде всего – современной!) испанской традиции. Ортега, философ XX века, вслед за А. Бергсоном защищает право философа (писателя, художника) быть не всегда ясным, быть «двусмысленным» и, в обход «просветительского» разума, доверять живому впечатлению, чувству, интуиции, задавая загадки читателям и зрителям намеками на ускользающий смысл. Так, как это делал Сервантес, сотворивший образ «безумного» рыцаря, а вместе с ним и «безумную» логику «кихотизма», которая заставляет ловить истину в непокорной игровой стихии Жизни-Театра.

Итак, Сервантес сумел использовать открытую, не связанную жестким сюжетом, условностями жанра, места и времени форму повествования (мало ли какие случайности подстерегают на пути Дон Кихота и Санчо!), чтобы сказать о главном в человеческой жизни. При этом автор оставляет за читателем право – по способностям или по выбору – заглядывать в глубины романа или скользить по поверхности, оставаясь на уровне авантурных приключений героя, примерять историю безумного идадьо к собственной жизни или отстраненно зубоскалить над незадачливым рыцарем.

Книга Сервантеса и впрямь вроде литературного евангелия, из которого каждый вычитывает свое. Именно так назвал «Дон Кихота» М. де Унамуно в стихотворении, прославляющем испанский язык:

Он никому не тесен и не мал.  
Не зря на нем Сервантес написал  
Евангелие нам – от Дон Кихота<sup>33</sup>.  
(Перевод С. Гюнчаренко)

Великий роман Сервантеса появился, когда ему следовало появиться. В забавных и совсем не забавных приключениях Дон Кихота из Ла-Манчи, дерзнувшего то ли играть роль легендарного Роланда, то ли им действительно стать, в его помешательстве, мешающем видеть истинный смысл событий и, напротив, только и позволяющем его понять, в театрально-игровых личинах правды и лжи отразились глобальные проблемы времени, сгустившиеся в художественный универсум романа. Проблемы, которые обрушились на человека свободной воли, ступившего, как скажет Декарт, «на сцену в театре мира сего».

«Театральный» роман Сервантеса назовут и самой веселой, и самой грустной из книг. Но где, как не в театре, близость смеха и слез была всегда привычна? Разве греческую трагедию не сменяла сатирическая драма, разве веселая интермедия не нарушала развитие серьезного сюжета в спектаклях во времена Сервантеса? И даже брызжащие непристойными шутками выступления актеров комедии дель арте разве нередко не завершались представлением пусть сниженно-лубочной, но трагедии?

Подобно тому как в процессе работы Сервантеса над «Дон Кихотом» роман перерастал первоначальный замысел и становился сложнее, значительнее и многозначнее, так и его герой, оставаясь живым через годы, десятилетия, столетия, менялся, раскрываясь во всем разнообразии новых истолкований и смыслов.

Кто такой Дон Кихот – обедневший идалго, любитель рыцарских романов, временно пораженный безумием, хвастливый и самоуверенный псевдопаладин, возомнивший себя великим Орландо (Унамуно вначале – после его мнение кардинально изменилось – отдавал предпочтение Кихано Доброму перед Рыцарем Печального Образа), благородный и бесстрашный борец со злом или смешной и жалкий искатель славы, чьи подвиги то и дело уподобляются шутовским выходкам и дурному актерству? И то, и другое, и третье: перед нами отсвечивающий разными гранями литературный образ, который никогда не может быть понят однозначно и до конца.

\* \* \*

Теоретики постмодернизма нередко будут настаивать на принципиальной «непрозрачности» любого «текста» (образа), иначе говоря, недоступности для читателя, зрителя, слушателя этого «текста» в его сокровенном (главном? истинном? авторском?) содержании (одна из заветных идей Ролана Барта). И в самом деле, вряд ли можно претендовать на постижение абсолютного (окончательного) смысла такого «текста» (образа), как Дон Кихот Сервантеса (да и есть ли такой абсолютный и окончательный смысл?). Образ, подобный Дон Кихоту, существует (живет!) в разнообразии интерпретаций, в столкновении и расхождении мнений, взглядов и вкусов. Иначе говоря, всякий «текст» представляет собой своего рода палимпсест (о чем не раз напишут теоретики постмодернизма), многослойное образование, которое со временем покрывается все новыми и новыми слоями интерпретаций. Они накладываются друг на друга, просвечивают одна в другой, одновременно подтверждая и отрицая непрозрачность «текста», скрывая и обнаруживая его суть.

По убеждению Х.Л. Борхеса, всякая интерпретация есть рождение смысла и образа каждый раз заново, причем интерпретатора, естественно, подстерегает опасность подделки, обмана, самомистификации, ведь добраться до «истинного» смысла не представляется возможным, ибо такого смысла попросту не существует. В одной из своих новелл («Пьер Менар, автор «Дон Кихота»») аргентинский писатель парадоксально заостряет проблему. Подобно Дон Кихоту, возмечтавшему преобразиться в славного рыцаря – то ли в Орландо, то ли в Амадиса Галльского, – герой новеллы, человек XX века, решит уподобиться Сервантесу (да нет, не уподобиться, а стать Сервантесом), чтобы снова сочинить великий роман и тем избежать превратностей интерпретации. Сочинить не другого «Дон Кихота», а именно того самого «Дон Кихота», совместив времена, пространства и авторские личности Сервантеса и его самого – Менара. Он изучает испанский, приобщается к католической вере, пытается начисто забыть историю Европы между 1602 и 1918 годом. Но увы, перевоплощение оставалось неполным (да и могло ли быть иначе?) – новоявленный автор «Дон Кихота» так и не смог забыть родной язык, так и не смог выбросить из памяти Бодлера, Малларме, Валери, Эдгара По... Написанные им страницы «Дон Кихота» буквально совпадают с текстом Сервантеса, не совпадая с ним по существу. Борхес сообщает читателю, что «Дон Кихот» Менара – произведение «бесконечно более богатое по содержанию», нежели роман Сервантеса (!). Сотворенный в иное время и иным автором, он рожден сложной двусмысленной игрой с оригиналом, включая обмен ролями,



актерские перевоплощения на грани (все-таки на грани!) реального перерождения в «другого», парадоксами неизбежных совпадений-несовпадений.

В тексте Менара Борхес усматривает некий невербальный подтекст, в коем присутствует личность автора – писателя XX века, – его пристрастия и вкусы, его предшествующий творческий опыт. «И вот я размышляю над тем, – пишет Борхес, – что “окончательного” “Дон Кихота” надо было бы рассматривать как своего рода палимпсест, в котором должны сквозить контуры – еле заметные, но поддающиеся расшифровке – “более раннего” почерка нашего друга. К сожалению, лишь некий второй Пьер Менар, проделав в обратном порядке работу своего предшественника, сумел бы откопать и воскресить эту Трою...»

Намек на возможность появления за спиной автора «окончательного» Дон Кихота второго Менара, который может захотеть уподобиться уже не Сервантесу, а Менару № 1, уподобиться, чтобы пройти его путь «наоборот», делает картину истолкований угрожающе запутанной и вместе с тем – театрально-игровой. (Словно сменяют друг друга маски, из-под которых нет-нет да и покажется лицо кого-нибудь из вовлеченных в увлекательную и опасную игру интерпретаторов.) Как видно, неслучайно в XX веке ключ к решению серьезной проблемы интерпретации нередко видится именно в игре.

Так кто же такой Дон Кихот, а вместе с ним и многие другие – реальные и вымышленные – действующие лица Мира-Театра и Театра-Мира, причастные трагическому и комическому шутовству, подвластные «удивительному безумию» актерства? Самый простой, как бы лежащий на поверхности смысл романа Сервантеса и его героя доступен каждому: страстный любитель рыцарских романов маленько тронулся умом и захотел совершить великие подвиги, подобно Орландо или Амадису Галльскому. Только из этого ничего не вышло. Рыцарство Дон Кихота все время отторгается реальным миром и вытесняется в мир театрализованной, постановочной, возбуждая у окружающих удивление, возмущение или смех! Но это, несомненно, лишь самый поверхностный смысл образа, в глубине его кроется великое богатство значений, которое не так легко разглядеть в пестром смешении иллюзий и реальностей, театра и жизни.

Х.Г. Гадамер – главный теоретик современной герменевтики – считал наиболее подходящим для интерпретации объектом нечто из давнего прошлого (чем больше оно удалено от настоящего – тем лучше). По его убеждению, именно такой объект наиболее свободен от примет времени, от подробностей и деталей (все это Гадамер называет «предрасудками»), способных помешать отвлеченной «игре игры». На самом деле именно живые связи прошлого и настоящего – в частности, мифа и современности – многое помогают понять в культуре и искусстве эпох, отдаленных от первобытности веками и тысячелетиями. (Да и можно ли без таких живых в своей конкретности связей представить себе, что такое переживание истины в движении, динамике, игре, о котором ратовал сам Гадамер?) Древние совсем не глупо полагали, что суть любого существа, предмета или явления сокрыта в истории его происхождения (рождения или создания), иначе говоря, в его «начале» – «архе» (букв. «власть»). Пожалуй, и «начало» образа Дон Кихота, а вместе с ним и целой плеяды гистрионов, шутов, арлекинов следует искать в глубинах архаического мифа, где родилась фигура

так называемого Трикстера\*. Свой безумства, приводящие в содрогание и вызывающие смех, он творит, играя.

## Интермедия

Действующие лица и исполнители:

Трикстер . . . . . Вакджункага

Указывающий человек. . . . . Пень

Пень. . . . . Вакджункага

*И опять он бесцельно бродил по свету. Однажды он увидел берег озера. К своему удивлению, он заметил, что у самой воды на берегу стоит человек. Он быстро пошел туда, чтобы посмотреть, кто это. Это был кто-то в черной рубашке. Когда Трикстер подошел к озеру совсем близко, он увидел, что этот человек стоит на противоположном берегу и указывает на него.*

*Трикстер позвал его:*

*– Скажи, мой младший брат, на что ты указываешь?*

*Ответа не последовало. Тогда он во второй раз позвал его:*

*– Скажи, мой младший брат, на что ты указываешь?*

*Опять он не получил ответа. Тогда он в третий раз обратился к человеку и опять не получил ответа. Там, на другой стороне озера стоял человек и, вытянув руку, указывал.*

*– Хорошо, если так будет и дальше, то и я стану делать то же самое. Я тоже могу стоять и указывать на него столько же, сколько и он на меня. Я тоже могу надеть черную рубашку. – Так говорил Трикстер.*

*И вот он надел черную рубашку, быстро шагнул по направлению к этому человеку и вытянул вперед руку, указывая на него пальцем, в точности так, как это делал тот, другой. Так он стоял очень долго. Наконец рука у Трикстера затекла, поэтому он обратился к человеку и сказал:*

*– Мой младший брат, давай прекратим это.*

*И опять ответа не было. Во второй раз, когда Трикстер уже едва мог это вынести, он сказал:*

*– Младший брат, давай прекратим это, моя рука совсем затекла.*

*И опять ответа не последовало. Некоторое время спустя он снова сказал:*

*– Младший брат, я голоден! Давай сейчас поедим, и тогда можно начать все сначала. Я убью для тебя хорошего зверя, такого, мясо которого ты любишь больше всего, вот какого я убью для тебя зверя. Давай же прекратим.*

*Но и на этот раз он не получил ответа.*

---

\* Трикстер (*trickster* – англ.) – «обманщик», принятое в современной науке общее наименование мифических плутов.

– Ну хорошо же, зачем я все это говорю? У этого человека совсем нет сердца. Я просто делаю то, что делает он.

Сказав так, он отправился прочь. Когда он огляделся по сторонам, то, к своему удивлению, заметил пень, из которого торчала ветка. Егото он и принял за указывающего человека.

– Ну да, вот поэтому-то люди и прозвали меня Глупцом! И они, конечно же, правы.

Сказав так, он ушел.

\* \* \*

Дыханием далекой архаики веет от мифических сказаний индейцев виннебаго (Северная Америка) о Трикстере по имени Вакджункага (Хитрец, Шут, Безумец). Его назовут и Глупцом, потому что этот Хитрец часто умудрялся перехитрить самого себя и, пытаясь обмануть других, сам становился жертвой обмана. Трикстер пренебрегает любыми обычаями и законами, для него не существует никаких табу. (Так, нарушая неписанные правила жизни индейцев виннебаго, он вступает на тропу войны в одиночку и позволяет себе перед тем совокупиться с женщиной.) Трикстер устраивает трюки и провокации легко, импульсивно, и его жестокость так же бездумна, как и его добрые намерения. Подобно колдуну, он – мастер превращений (к примеру, Вакджункага оборачивается женщиной и выходит замуж за сына вождя). Трикстер – озорник, творящий свои непотребства, не зная удержу, будто вовсе нет на свете людских законов. Словом, Трикстер не такой, как все. Он ребячлив и жесток. Он смешит и ужасает.

## Архаический глупец, безумец, шут, актер, Дон Кихот

### *Действие второе. Картина вторая*

Все, что на памяти  
Нашей случается, –  
Отзвук слабеющий  
Дней незапамятных.  
*И.-В. Гёте*

Как заметил Е.М. Мелетинский, плутовская традиция, восходящая к мифологическому Трикстеру, оживает в испанском плутовском романе.

Пикаро – реальная фигура испанской действительности, в которой, собственно, не было ничего «мифологического», условно говоря, «сочиненного». В среде бродяг, бездельников, неимущих, жуликов, грабителей, скитавшихся по

дорогам Испании, – их становилось все больше и больше во времена Сервантеса – зародился и вскоре стал привычен и узнаваем тип человека наглого, без совести и чести, умеющего выживать в любых условиях. Тип плута. Он и в самом деле – далекий потомок мифического плута – Трикстера. Совершенно так же, как его далекий предок, он не знает и не хочет знать ни законов, ни норм, ни приличий, словом, для него не существует никаких табу. Испанский плут, подобно Трикстеру, кружит по свету и пускается во всяческие авантюры очертя голову. (Правда, в отличие от Трикстера, в его поведении просматривается конкретная цель – обрести теплое местечко, повернуть выгодное дельце и т.д.). Следуя своему далекому предшественнику, пикаро ловчит, дурачит, творит каверзы и непотребства и так же, как Трикстер, бывает, становится жертвой собственных и чужих обманов. Испанский пройдоха – низменная натура. Его мучают голод и жажда, его терзает половой инстинкт. Опять-таки вроде Трикстера он без раздумий и сомнений добывает искомое. При этом если Трикстер – первобытное существо, еще не знавшее духовности, то пикаро – существо, уже не знающее духовность, вернее, не желающее ее знать.

В плутовских романах много физиологических подробностей, описаний низменных отправлений, скабрёзностей. Подобные вещи встречаются и в мифах о Трикстере, только там – это естественное бесстыдство, типичное для времени, не знавшего еще ни стыда, ни тем более – морали, тогда как в плутовском романе такое бесстыдство происходит от сознательного попрания и морали, и религии, и просто норм приличия.

Но есть в образе испанского плута одна особенность (в данном контексте она крайне важна): пикаро отличается особой легкостью отношения к обстоятельствам бытия, к собственной ожесточенной борьбе за выживание. Этот ловкач, пройдоха, обманщик еще и играет с жизнью, смеясь (иногда, правда, невесело) над всем происходящим и над самим собой. Он – тоже «шут», вроде мифического пройдохи, которого Е.М. Мелетинский назвал «божественным шутом»<sup>34</sup>. Или «актер», умеющий притворяться, прикидываться, рядиться в другого, менять «роли» и т.д.

Е.М. Мелетинский отметил, что в плутовском романе герой сменяет образы простака, шута и плута, становясь все более бессовестным под давлением жизненных обстоятельств. (Типичный пример – история пройдохи Гусмана в романе Матео Алемана.) И все-таки это единый характер и единый персонаж. В нем чувствуется «театральная закуска», дух немудреного шутовства, всегда противостоящего серьезности мира своей несерьезностью, а давящей силе обстоятельств – озорством и правом шута поступать «наоборот».

Что-то подобное, только еще в завязи, в зерне, просматривается в образе архаического «шута» – Трикстера, первобытного неслуха и озорника.

Сервантес относился к пикаро – бессовестным плутам – резко отрицательно. Его герои – другие. Их вольное или невольное шутовство порождено не изворотливым умом плута, выводящим его за пределы нормального поведения, а лишенным корысти случайным или «благородным» (Дон Кихот) безумием. В одной из своих новелл (она появилась в печати в период между выходом в свет первой и второй части «Дон Кихота») – «Лицензиат Видриера» – он

создал образ человека, которому волею судеб пришлось вести жизнь странника и сменить множество занятий, подобно пикаро (или самому Сервантесу!). Но это история не бездуховного плута, а ученого человека, попавшего в беду. Жрица любви опоила его отравой – приворотным зельем, и бедняга лишился разума, вообразив, что он стеклянный и может вот-вот разбиться («видриера» по-испански означает «оконная рама», «оконница»). Помешанный лицензиат так же, как и помешанный Дон Кихот, а отчасти и как плюющийся на все приличия и законы пикаро, оказался вне, что называется, «нормальной» жизни. Он – шут, над которым смеются и потешаются, вроде того, как смеются и потешаются над Дон Кихотом. Но маниакальный Видриера способен и в таком состоянии давать разумные советы и рассуждать здраво. Иначе говоря, как и Дон Кихот, он – мудрый безумец.

Оба они – и Видриера, и Дон Кихот – в конце концов излечиваются от своего безумия, только, в отличие от помешанного идадьго, Видриера не умирает, а начинает жить жизнью процветающего лицензиата.

В образе мифического плута стерты все психологические оттенки и различия будущих безумцев, шутов, пройдох, арлекинов, в нем все эти персонажи фольклора, искусства, литературы существуют пока только в зародыше, как возможность. Что общего может быть между благородным и отважным идадьго с «голубиным сердцем», человеком тонкой психической организации и к тому же весьма образованным, и Трикстером – диким существом, удивляющим своей «дремучестью» даже людей первобытного общества? Да и нельзя не учесть, что если какой-нибудь Вакджункага творит свои ужасные каверзы в незапамятное (по мифу – «изначальное») время, то Дон Кихот отправляется совершать подвиги по дорогам современной Сервантесу и первым читателям романа Испании. К тому же Трикстер странствует по миру без всякой определенной цели и заботы (кроме преходящей заботы о еде). Мифологи отмечают, что встречающиеся в мифах рассказы о том, будто бы он послан на землю, чтобы исправить мир, являются позднейшими наслоениями. А Дон Кихот? Хотя он и объявляет в начале своих странствий, будто не знает, «что завоевывает», на самом-то деле его заставила надеть рыцарские доспехи благородная идея служения униженным и оскорбленным (т.е. именно идея исправить мир!).

Кажется, бесконечно далеки друг от друга Трикстер и Дон Кихот. Так бесконечно далеки, как далека глубокая архаика от барочной эпохи. Как далек испанский писатель Сервантес от безымянных творцов мифов о первобытном озорнике.

И все-таки...

И все-таки то ли глупцы, то ли безумцы, то ли хитрецы («хитроумный» Дон Кихот!), они во многом похожи, хотя их разделяет огромная протяженность во времени, в течение которого рождались и гибли цивилизации, сменяли друг друга эпохи и культуры.

Трикстера, как и Дон Кихота, повсюду сопровождает смех. «Смех, юмор и ирония пронизывают все поступки Трикстера, – пишет П. Радин. Реакция слушателей-аборигенов на него и его поступки – смех с тенью ужаса на лице»<sup>35</sup>. Безумные выходки Дон Кихота тоже способны и насмешить и ужаснуть.

В образе, созданном Сервантесом, в нерасторжимом единстве слились героическое начало – рыцарский пафос – и почти карнавальное его осмеяние. Подобная двойственность отличает и фигуру Трикстера. Исследователь мифов о Трикстере – Пол Радин называет мифического озорника «героем-шутком», который соединяет в себе две ипостаси – «божественного культурного героя» и «божественного шута»<sup>36</sup>.

Вакджункагу называют Стариком (это означает, что он живет с самого начала мира, т.е. всегда). Но ведь и Дон Кихот тоже далеко не молод. Изможденный, слабый, постаревший, но зато исполненный молодого задора, он пускается в путь на едва живом одре – Росинанте. Хитроумный испанский идалго, повредившись в уме, так же не хочет (или не может) быть «нормальным», как и мифический «хитрец» – Вакджункага. Трикстер принимает сливы, отраженные в воде водоема, за плоды, висящие на дереве. Обманываясь и обманывая других, он провоцирует череду смешных и страшных событий. А Дон Кихот? Не ему ли случилось принять обычные ветряки за великанов, с которыми он и вступил в поединок?

Удивительно похожи страдания Трикстера, чья голова застряла в черепе лося, на муки героя Сервантеса, когда он не смог освободить голову от шлема и его кое-как пытались напоить и накормить на постоялом дворе.

И Вакджункага, и Дон Кихот не сидят на месте, оба они – бродяги и, странствуя по земле, совершают свои странные, смешные, а иногда и жестокие поступки. В мифические времена уход из обжитого первобытным коллективом пространства воспринимался как смерть, умирание (пусть временное). Трикстер, бродящий по свету и не знающий постоянного пристанища, в сущности, «мертв» для человеческой общины. Дон Кихот, избравший участь странствующего рыцаря, тоже, можно сказать, «умирает» для привычной, нормальной жизни, для родственников и друзей, а если вспомнить, что тогда странствующих рыцарей можно было найти лишь на страницах романов, – то и для своего времени. Потому и пришлось новоявленному рыцарю то и дело становиться в глазах окружающих комичным, жалким, нелепым, а иногда и опасным существом. Вроде Трикстера. Мифический недоумок (или безумец) гоним по полям, лесам и селеньям голодом и гиперэротическим инстинктом. Конечно, «любовное безумие» Дон Кихота, заставившее его перед Санчо, который отправлялся послом к прекрасной Дульсине, снять штаны и перекувырнуться через голову, демонстрируя испуганному оруженосцу свое мужское достоинство, – это прямо-таки карикатура на возвышенную рыцарскую страсть. Что касается Трикстера, то он в своих эротических безумствах не знает ни удержу, ни стыда.

Благородный Дон Кихот, одержимый возвышенной страстью к своей Даме, и безмерно похотливый Трикстер, понятия не имеющий, что такое возвышенная любовь, – какая разница! Но в своем «любовном безумии» – актерском или «нутряном» (инстинктивном), чреватом непристойным поведением, – они невольно сближаются.

Трикстер (в частности, Вакджункага) еще не знает не только стыда, но и чувства брезгливости (он ест медвежий помет, барахтается в собственных ис-

пражнениях). Он нередко изувечен, испачкан, уродлив и вонюч. Но ведь и Дон Кихот подчас бывает унижен автором романа, который иногда не без физиологических подробностей описывает немощь героя или его тяжкое состояние после очередного неудачного подвига. «...Изумляюсь неистовой жестокости Сервантеса»<sup>37</sup>, – пишет Т. Манн, вспоминая о словесных поношениях, палочных ударах и тумакх, полученных благородным идалго.

Как известно, в конце концов Рыцарь Печального Образа возвращается в родную деревню, излечившись от своего безумия, и превращается снова в Кихано Доброго. Согласно мифу виннебаго, Трикстер тоже однажды «вдруг вспомнил, зачем он был послан на землю ее Творцом»<sup>38</sup>, образумился и стал помогать людям. (Не исключено, что эти истории о чудесном перерождении мифического озорника – позднейшие наслоения.) Вроде Дон Кихота Вакджункага (так повествует миф) возвращается туда, откуда он отправился в свои земные странствия, – на небеса.

Небезынтересно, что мифические повествования о Трикстере строятся, подобно истории о Дон Кихоте Ламанчском, как цепь случаев и эпизодов (впрочем, это характерно для мифа вообще). При такой дробности композиции в принципе возможны любые дополнения и перестановки, так как отсутствует линейно выстроенный сюжет. При этом возникает впечатление случайности многих событий, хотя в мифе нет места случайности: в нем рассказывается и повторяется лишь то, что уже однажды произошло. Все это объясняется безусловной неординарностью главного героя, чьи бесконечные странствия по причине то ли его глупости, то ли его безумия чреваты непредсказуемостью возможных событий. (Не так ли и в «Дон Кихоте»?) Герой Сервантеса наделен неумолимой ускользающей характерностью, которая заставляет то возмущаться, то восхищаться его безумием пополам с ясностью ума, его рассудительностью, неотделимой от детского простодушия, его добротой, нередко творящей зло. Даже Панса (что значит «брюхо») не тянет просто на пародийного двойника героя – его прозаизм относителен и явно поколеблен благородным идеализмом Дон Кихота (недаром в родной деревне его считают человеком «с придурью»). По большому счету Дон Кихот и Санчо Панса, рыцарь и оруженосец, «тонкий» и «толстый», «идеалист» и «реалист», составляют единое целое, в котором нерасторжимы серьезное и смешное, трагическое и комическое, высокое и низкое, истинный героизм и травестия. Да и где тут «положительное», а где «отрицательное» – трудно разобрать.

Эта двойственность значений, неустойчивость смыслов – естественное следствие театральности романа, построенного на постоянном взаимообмене иллюзии и реальности, мнимости и яви. Но ведь и Трикстер изменчив и многолик. Любитель опасных проделок, он умеет притворяться, прикидываться, подражать. Свои каверзы (часто жестокие) он творит инстинктивно, легко, как бы играючи. Словом, Трикстер «лицедействует» (если дозволено говорить о лицедействе в то время, когда никакого театра, никаких актеров и в помине не было). Архаический озорник то и дело «выпадает» из реальности, творя «второй мир», который приходит в столкновение с окружающим. Его «конек» – смена «ролей», ряжение, подражание, притворство, обман.

Вакджункага превращается (в оленя, в женщину), Вакджункага подражает (ондатре, бекасу, дятлу, хорьку, койоту, человеку), Вакджункага притворяется (духом лося, духом воды). Порешив стать женщиной, он ведет себя то ли как актер, готовящийся к выходу на сцену, то ли как хирург, проводящий операцию по перемене пола: «Трикстер взял лосиную печень и сделал из нее женскую вульву. Потом он взял лосиные почки и сделал из них женские груди. Наконец он облачился в женское платье. Друзья плотно затянули его в это платье»<sup>39</sup>.

Несмотря на то, что для мифического мышления «стать» и «быть» всегда понимаются буквально, в превращениях Трикстера все-таки остается зазор (во всяком случае, в дошедшем до нас мифе о Вакджункаге) между явью и мнимостью. За оборотничеством архаического плута, как и за профессиональным «оборотничеством» актера, скрывается его истинное лицо. Не потому ли в мифах о Вакджункаге повествование все время движется через неузнавание (обманы и притворства Трикстера) к неожиданному узнаванию, когда люди и животные вдруг видят за всем происходящим смеющееся лицо виновника необычайных происшествий. Подобно актеру, Трикстер «выходит из роли» (хотя, разумеется, такая аналогия весьма условна).

Давно замечено, что в фигуре Трикстера смешаны черты культурного героя, Творца, способного наделять людей благами цивилизации (даровать огонь, научить его добывать, установить обычаи, в частности – обычаи жертвоприношений), и разрушителя, злого демона, создателя беспорядка и хаоса. «Нести раздор – моя величайшая радость», – говорит Эдшу – мифический Трикстер, созданный воображением народа йоруба (Западная Африка).

Такая двойственность природы мифического плута указывает на древнейшее происхождение этого образа.

Возможно, что акцентирование «героических» черт Трикстера принадлежит достаточно позднему времени («...божественность Трикстера всегда вторична и в большой степени является конструкцией жрецов-интерпретаторов», – пишет Радин<sup>40</sup>). Многие исследователи склонны видеть смысловое ядро этого удивительного образа в конфликте прорастания культуры из природного (докультурного) существования (об этом писал и Радин) и, соответственно, искать истоки мифа о Трикстере в древнейшей эпохе формирования неолита как социального существа<sup>41</sup>. К. Юнг усматривал в образе Трикстера очень древнюю структуру психики («психологему»), представляющую собой «подлинное отражение абсолютно недифференцированного человеческого сознания, которое соответствует душе, едва оставившей животный уровень»<sup>42</sup>.

Индейцы верили и верят, что Вакджункага – первое созданное Творцом Земли существо, «которое немного напоминает человека»<sup>43</sup>. (Однако здесь имеются в виду индейцы, живущие в наше время, тогда как корни образа архаического плута уходят в глубокую древность, когда, скорее всего, не было и речи о его осмыслении и рациональном объяснении.)

Однако, как видно, совсем неслучайно древнейшим человеком был создан образ Трикстера – пройдохи и игруна (в мифе виннебаго о Кролике хвастливый и трусливый озорник немедленно исправляет собственные слова «буду драться» на «хотел бы поиграть»)<sup>44</sup>.



Нрав Трикстера отличает «актерская» пластичность, сочетание несочетаемого (что для человека нашего времени возможно только как игра) – хитрости и простодушия, доброты и жестокости, смеха и ужаса, словом, положительного и отрицательного. И все это существует в переливчатых взаимобменах мнимого и явного.

Не отличается устойчивостью и законченностью и телесный облик Трикстера. Если он бывает похож на человека, как Вакджункага, то на человека как бы «недоделанного» (внутренности его обмотаны вокруг тела, руки – правая и левая – дерутся одна с другой, он дает поручение своему анусу и затем, наказывая его за нерадение, опалаяет свой зад огнем, он носит собственный пенис в коробе на спине, посылает его соединиться с дочерью вождя и т.д.). Во многих мифах Трикстер и вовсе не человек, а Кролик, Ворон, Паук, Койот.

К. Юнг в статье «О психологии образа Трикстера» сравнивает архаического озорника с алхимическим «духом Меркурия», символическим аналогом (вернее, воплощением) которого является жидкий текущий металл – ртуть<sup>45</sup>.

Древние греки изготавливали фигурки безобразных фаллических Силенов, которые открывались, подобно русской матрешке, обнаруживая внутри статуетку прекрасного божка. На глазах пораженных зрителей происходил фокус внезапного превращения, почти театрализованной смены «ролей». Но такая «матрешка» могла появиться, когда противоположности и антиподы, слитые воедино в двойственной природе Трикстера, уже разошлись.

Зримый образ такого разъединения (ставшего возможным в родовую эпоху) – сотворенные мифическим сознанием фигуры Близнецов (Диоскуры, Белый бог и Черный бог, Прометей и Эпиметей, Геракл и Ификл и т.д.) – воплощение двойственной природы сущего (небо – земля, день – ночь, свет – тьма, жизнь – смерть, позитивное – негативное). При этом именно «отрицательный близнец наделяется одновременно демоническими и комическими чертами»<sup>46</sup>. Именно «отрицательный» близнец – двойник бога или героя (и своего рода пародия на него) – наследует дурные свойства Трикстера – разрушителя и безобразника.

К тому же реликтовые черты архаического озорника будут сохраняться и жить долго в образах самых разных мифических и эпических персонажей: их можно усмотреть в противоречивой природе Эроса (доброй и злой, светлой и темной), в гибристических выходах Диониса, бога вина и дионисийского безумия (чья двойственность сказалась и в его именах – Двуматеринский, Двухобразный), бога, склонного к превращениям, переменам облика и пола. Черты Трикстера замечены и в поведении гомеровского Терсита («Илиада») – своего рода негативного двойника Ахилла, и в образе Локки – персонажа германоскандинавской мифологии.

Но, конечно же, наиболее близок к Трикстеру древнегреческий бог Гермес. Ловкий обманщик, хитрец, а случалось и вор, он недаром числился покровителем неутомимых ловцов удачи, счастливого случая, способных, как и архаический озорник, удивлять не только неожиданными выходами, но и находками. Подобно Трикстеру, Гермес легок на подъем, подвижен (недаром его атрибуты – крылатые шапка, сандалии и жезл – керикейон), он мастер пересекать любые границы (как известно, Гермес – вестник олимпийцев и психопомп – проводник

душ в мир усопших; он же – бог дорог и перекрестков, глашатай и покровитель путников). Иначе говоря, Гермес принадлежит всем мирам – небесному, земному и подземному, а потому, как замечает Аристотель, один среди богов зовется «общим» Гермесом<sup>47</sup>. Как и Трикстер, он не только проказлив и хитер (интересно, что греки, случалось, наделяли прямым родством с Гермесом хитроумного Одиссея), но и нечист на руку (не оттого ли у греков и римлян Гермес-Меркурий обрел статус покровителя торговли?). При этом Гермес – еще и небесный патрон магов, что тоже роднит его с Трикстером, обладавшим, по убеждению древних, сверхъестественными силами и возможностями. И если древнейший предшественник олимпийца был отмечен безудержной сексуальностью, то и Гермес, как известно, принадлежит к фаллическим божествам и потому гермы обычно наделены напряженным фаллосом. Наконец, подобно Трикстеру, он творит и каверзы, и благодеяния, не задумываясь, как бы «из любви к искусству». Или к игре.

Чем же объясняется возникновение на заре человеческой культуры мифического образа озорника и пройдохи, чем объясняется долгая жизнь этого образа во времени, которая началась, когда из странностей Вакджункаги и ему подобных, как из завязи, брызнули побеги новых персонажей – шутов, комедиантов, простаков, лицедеев и мудрых безумцев вроде Дон Кихота? И по какой причине негативная оценка фигуры Трикстера во второй половине прошлого века постепенно начинает вытесняться позитивной?<sup>48</sup> Только ли новые полевые исследования этнографов и другие сугубо конкретные основания (безусловно, важные сами по себе) заставили пересмотреть прежнюю точку зрения?

Е. Мелетинский считает, что сказания о Трикстере, повествующие о событиях «изначального времени» (времени до установления строгого порядка), носили «характер легальной отдушины, известного “противоядия” мелочной регламентированности в родо-племенном обществе, шаманскому спиритуализму и др.»<sup>49</sup>. О том же писал и П. Радин, утверждая, что «первобытные люди мудро изобрели множество таких отдушин»<sup>50</sup> – возможностей временного непослушания. Или хотя бы косвенного приобщения к такому непослушанию, слагая, рассказывая и слушая мифы об архаическом озорнике.

Юнг и Радин будут писать о своеобразной воспитательной роли образа Трикстера (Юнг назовет его «коллективным терапевтическим образом»<sup>51</sup>), чье поведение лишь помогает убедиться в незыблемости общепринятых табу и тем обеспечить крепость социальной организации первобытного общества.

Что ж, пожалуй, так и есть. Хотя, думается, наши гениальные предки, создавшие в далекую архаическую эпоху образ Трикстера, совершили большее. Оправдание образа Трикстера – не только в возможности на его негативном примере крепить уважение к традициям, но и в открытии (вернее, ощущении, нет – предощущении) способа двигаться вперед, без чего нет *завтра* даже у самого надежно организованного сообщества.

Естественно, что стихийная, замешанная на безумии, глупости и шутовстве сила Трикстера ни в коей мере не является целенаправленной. Ведь он сам еще «недозрел» до развитой индивидуальности и даже просто до сформировавшейся биологической особи. И все-таки в безумном поведении архаического озорника проглядывает индивидуальное лицо.

Ю. Лотман назвал романтическим мифом представление об отсутствии индивидуальности в архаическом обществе. «Индивидуальное лицо так же, как и индивидуальный половой выбор, вероятно, первое изобретение человека как человека»<sup>52</sup>, – писал он.

Возможно, Трикстер и есть такое первое изобретение человека, он – «первый индивид», чья индивидуальность еще не сформировалась вполне, а лишь сквозит в странностях архаического плута, в причудливой мешанине созидательного и разрушительного, позитивного и негативного, хитрости и неразумия, света и тени. (Кстати, еще очень долго мифическое сознание, не знавшее психологии в нашем понимании, будет различать характерность именно в отступлениях от нормы.)

Трикстера, этого первобытного шута, наделенного, как бы мы сказали о современном актере, «отрицательным обаянием», любили (о чем свидетельствуют мифы), встречая его с живым интересом и одновременно опаской («Смотрите, вон идет Трикстер!»).

Человек архаической эпохи не приемлет случайности, усматривая в ней вторжение в его упорядоченный мифами, укрепленный ритуалами и защищенный жесткими запретами мир таинственных потусторонних сил. Неудивительно, что и озорник-Трикстер вызывал не только смех, но и ужас, ведь он-то как раз и есть возмутитель спокойствия, носитель хаоса и творец случая.

Современный человек хорошо знает, что жизнеспособность любой системы невозможна без обновляющей роли случайности, без эксцессов, периодически взрывающих привычный порядок вещей. (Замечательно яркую картину саморазвития такой сложной системы, как культура, можно найти в работе Ю. Лотмана «Культура и взрыв».)

Быть может, переоценка образа Трикстера в наше время пусть косвенно, но связана с открытием новых методов познания и творчества, с появлением синергетики – науки о развитии от порядка к хаосу и от хаоса к обновленному порядку. Ведь Трикстер – носитель хаоса, творя свои бесчинства, сотрясал основы бытия первобытного коллектива, заражая его вирусом случайности, а значит – вирусом обновления. «Символика трикстера как нарушителя запретов и границ, – пишет Н. Григорович, – в равной мере характеризует его как экспериментатора и творческую личность, без которых жизнь не может продолжаться, поскольку разрушение является предпосылкой и необходимой составной частью созидания»<sup>53</sup>.

Хорошо сказано, только вряд ли все-таки можно назвать мифического Трикстера «творческой личностью» и «экспериментатором» – скорее уж невольным экспериментатором, а если уж творцом, то творцом случайности и хаоса.

С давних пор, быть может, с того самого времени, когда родились мифы об учиняющем свои каверзы сумасшедшем Трикстере, ведет происхождение привычная для нас связь творческого вдохновения и большой любовной (или иной) страсти с выходом за пределы нормы, с «донкихотским» без-умием. С вызыванием на свет божий хаоса, смятения в умах и чувствах, что является залогом обновления всякого привычного, законного и «разумного» порядка.

Неспроста называли безумцами («безумец» – *др.-евр. meshugga*) библейских пророков. И не только потому, что им случалось терять чувство реальности, внимая божественному голосу, но и потому, что они, подобно архаическому

Трикстеру, позволяли себе не подчиняться общепринятым нормам, быть не такими, как все (ходить нагишом или вдруг взять в жены блудницу). Столь же странно вели себя и многие древнегреческие философы. Видно, не зря Платон называл сумасшедшим Диогена<sup>54</sup>, который жил в бочке (большом керамическом сосуде) и испражнялся на улицах и площадях Афин. А разве не по праву безумными слыли многие художники, писатели, актеры, весьма часто оскорблявшие чувства законопослушных обывателей?

Как уже говорилось, древние считали безумие и неразумие (т.е. глупость) проявлением беспорядка, хаоса, в конечном итоге – смерти. В то же время они если и не осознали (как осознали современные ученые) благотворного значения в процессах выживания не только порядка, но и хаоса, то угадать – кое-что угадали. Мифический Трикстер – безумец, глупец, разрушитель, носитель хаоса. Но Трикстер еще и олицетворение случая. А там, где случай, там и игра (недаром говорят – «игра случая»).

Трикстер – архаический шут, игрун, мастер превращений и притворств. Он дразнит и провоцирует, смешит и ужасает. В его оборотничестве таится не только чудесная, магическая сила, но и «актерская» страсть подражать, как и «актерская» потребность разыгрывать свои «спектакли» на глазах у зрителей. Радин упоминает о случае, когда шутовское и божественное (героическое), слитые воедино в образе архаического озорника, разошлись, обнаружив театральный (условно театральный) характер его причуд. (Среди индейцев хайда нашли люди, считавшие Трикстера-Ворона богом, который, желая пошутить, просто надевал воронью кожу<sup>55</sup>.)

«В типе Трикстера, – пишет Е. Мелетинский, – заключен некий универсальный комизм»<sup>56</sup>. Без этого «универсального комизма» – у его истоков кривлялся, плутовал и бесчинствовал мифический озорник – вряд ли в будущем смог бы родиться театр. Без него вообще трудно помыслить горькую и сладкую драму познания и творчества, «разыгрываемую» человеком с тех самых пор, как он себя таковым осознал.

## Интермедия

Действующие лица и исполнители:

*Учитель мудрости* . . . . . Сократ

*Молодой философ* . . . . . Протарх

*Сократ. Гнев, страх, тоску, горесть, любовь, ревность, зависть и тому подобные чувства разве ты не считаешь своего рода страданиями души?*

*Протарх. Считаю.*

*Сократ. А не найдем ли мы, что эти страдания полны необычайных удовольствий? <...>*

*Припомни, не это ли самое происходит и на представлениях трагедий, когда зрители в одно и то же время и радуются, и плачут?*

Протарх. Да.

Сократ. А разве тебе неизвестно, что и в комедиях наше душевное настроение не что иное, как смесь печали и удовольствия? <...>

Значит, теперь наше рассуждение указывает нам, что в плачах, а также в трагедиях, разыгрываемых не только на сцене, но вообще во всей трагедии и комедии жизни, и в тысяче других случаев страдание и удовольствие смешаны друг с другом.

Протарх. Невозможно не согласиться с этим, Сократ, хотя бы кто-либо и стал отстаивать противное. <...>

Сократ. Но, как ты думаешь, почему я показал тебе эту смесь главным образом на примере комедии?

\* \* \*

В диалоге Платона «Филеб» Сократ (выразитель авторской точки зрения) беседует с Протархом – молодым учеником софистов, считавших удовольствие основным принципом человеческой жизни. Диалог, посвященный обсуждению прежде всего категории блага (согласно Платону, первой и высшей субстанции), естественно, включает в себя размышления о природе и критериях удовольствий. В том числе – эстетических. Платон хотя и бегло, но затрагивает в «Филебе» проблему катарсиса, который древние считали обязательной приметой не только трагедии, но и комедии.

Раздумывая над фактом удивительного смешения удовольствия и страдания (без такого смешения невозможен катарсис, невозможен великий древнегреческий театр), заметив, кстати, что оно наблюдается и «вообще во всей трагедии и комедии жизни», Сократ-Платон невольно прикоснулся (впрочем, вовсе об этом не помышляя) к архаическим истокам театра и театральности.

Ведь что такое наивысшее страдание? – Смерть, умирание. А что такое наивысшее удовольствие? – Жизнь, возрождение. Появление театра во всем своем будущем роскошном цветении стилей и жанров было предрешено древнейшей ритуально-праздничной «драмой» смерти-воскресения, которую «разыгрывали» наши далекие предки в надежде противостоять грозным силам распада и уничтожения. Эта «драма» – печальный и радостный агон жизни и смерти, смешение удовольствия и страдания – была одновременно и трагедией (вернее, трагедией до трагедии), и комедией (до комедии). Можно предположить, что в ней мог участвовать древнейший «комик» («трагиком» был жрец или вождь) – мастер непредвиденных смешений и переходов (от тьмы к свету, от страдания к удовольствию, от слез к смеху), мастер игры, в которой всегда есть место случаю. Иначе говоря – архаический шут.

В этой связи вопрос платоновского Сократа к своему собеседнику может показаться весьма знаменательным: «Но, как ты думаешь, почему я показал тебе эту смесь [смесь удовольствия и страдания. – С.Б.] главным образом на примере комедии?»

# Потомки Трикстера: шутовство сквозь века

## Действие второе. Картина третья

Характер времени сшит из разных лоскутков и заштопан, как шутовской наряд, но хуже всего то, что шута в таком наряде принимают всерьез.

*Бонавентура («Ночные бдения»)*

Древние греки любили комедию. Не меньше, а может быть, и больше трагедии. Театральные представления, приуроченные к Великим Дионисиям (а позднее, в упрощенном варианте, и к Ленеям) в V веке до н.э. обычно начинались показом трех (а позднее – пяти) новых комедий, затем зрителям предлагалось ежедневно посмотреть тетralогию (три трагедии и сатирическая драма). Комедией открывались драматические состязания, а сатириконом они завершались. Пляски и шутки сатиров – рогатых и хвостатых демонов были веселой концовкой драматических агонов, во время которых кипели и выплескивались бурные страсти огромного числа зрителей. И если комедия – самый архаический жанр древнегреческого театра<sup>57</sup>, то сатирикон – ее древнейшее зерно. По мысли Аристотеля, из этого зерна произросла даже великая древнегреческая трагедия.

Но ведь если трагедия порождает катарсис, мыслимый как очищение от скверны души (а вернее, души во всей ее «телесности») через переживание чувства жалости, ужаса, сострадания, а в конце – чувства удовольствия торжеством богами предустановленного порядка, то в комедии такого катарсиса нет. Однако это не значит, что его нет вовсе. Комедийное очищение от скверны – это смех. Смех, который сопровождал повсюду архаического озорника – Трикстера (напомню, что истории его похождений миф относит к «изначальному» времени). Смех, которым древнейшие люди встречали пляски чаще всего зооморфных ряженных (своего рода прасатиров). Смех, звучавший во время Первопраздника – оргиастического, веселого и одновременно устрашающего архаического праздника нарушения всех запретов и норм. (Такому нарушению, вероятно, придавалась особая магическая сила.) Привычный ход вещей ломался, все табу забывались, весь первобытный коллектив превращался в Трикстера – носителя беспорядка и беззакония.

Всюду воцарялся разгул, кощунство и всеобщее безумие (впрочем, тогда оно таковым не воспринималось). Все границы и препоны стирались, даже природные половые различия грозили исчезнуть в хаотическом смешении всего со всем. (Известно, что ради уподобления мужчин женщинам, а женщин мужчинам, кроме обмена одеждами, головными уборами, принятыми раскрасками лиц и тел, практиковались даже генитальные операции.) Главное же – всюду звучал смех. Вряд ли он был всегда только веселым и радостным, скорее уж с неизбежной примесью страха и страдания. Хочется согласиться с Л.А. Абрамяном, автором книги о первобытном празднике, в том, что такой праздник, возможно, функционировал еще до развития первобытной мифологии и что именно он «мог породить представления о космологическом Хаосе и былой

неразделенности общества»<sup>58</sup>. (Далеким эхом Первопраздника станут в будущем и вавилонские Сакеи, и греческие Дионисии, и римские Сатурналии, и византийские Брумалии, и средневековые карнавалы.)

Мыслился ли Первопраздник возвращением к «началу начал», уподоблялся ли временной смерти (воссоединению с предками) – трудно сказать. Важно то, что несмотря на свойственный первобытному человеку антирационализм, все-таки люди знали, что праздник должен кончиться (он всегда кончался) и жизнь возвратится, обновленная, в привычную колею. Изобретенный в далекой древности Первопраздник был, в сущности, формой коллективной игры (разумеется, еще не осознаваемой как игра), игры, возможно, окрашенной магическими представлениями, условием которой – временное разрушение всех перегородок и границ. Сердцевина праздника – обязательное воссоздание порядка из беспорядка, нормы из всеобщего «безумия» – сохранится и разовьется в мифах и ритуалах (а это уже осознание) как мистериальное поприще смерти (хаоса) во имя торжества, обновления и продолжения жизни. Творческая воля человека, воля еще бессознательная (воля, не избежать каламбура – невольная), уже начала свою «игру» с окружающим миром в поисках высшей истины, высшего смысла, высшего закона. (Й. Хёйзинга недаром считал время возникновения игры моментом поворота человека к культуре.)

Родовая эпоха – эпоха великой аграрной революции, развития земледелия, появления земледельческих культов и ритуалов. Драматическая сердцевина Первопраздника (переход от порядка – к хаосу и от хаоса – к порядку) превращается в ритуальную драму смерти-возрождения, «разыгрываемую» в разного рода сезонных обрядах, представляющих собой, как правило, состязание старого и нового года, лета (весны) и зимы, в конечном итоге – смерти и жизни.

Земля и ее хтонические силы осознаются как рождающие (древние греки будут одним словом называть сев и зачатие), почитание предков (мертвых) и их участие в обрядовых действиях становятся необходимостью, природа и человек воспринимаются в едином и могучем ритме сменяющихся годовых циклов. («... Вульва и фалл играют огромную роль в культуре, и их изображения вытесняют изображения зооморфных богов», – напишет об этом времени О. Фрейденберг<sup>59</sup>.) Неслучайно аграрные культы, пронизанные магией, связаны с разного рода непристойными (с нашей точки зрения) обрядовыми действиями – обнажениями, соитиями (вплоть до коллективных совокуплений), что сопровождалось разнузданными песнями, плясками и срамословием.

Потусторонний мир (в позднеродовую эпоху вера в существование «того света» стала безусловной) – мир крошечный, хаотический, мир смерти, «изнанка» жизни – в земледельческих ритуалах как бы выплескивался наружу, торжествовал, чтобы потом снова произошло счастливое возрождение жизненных сил природы. Выворачивание одежд, звериные шкуры и маски, чернение лиц ряженных, опрокидывание предметов и главное – все поведение участников ритуальных действий, которое можно назвать «перевернутым», свидетельствовало о присутствии здесь потустороннего мира, мира мертвых, где все в сравнении с миром живых «наоборот». (Ф. Рабле в «Гаргантюа и Пантагрюэле», явно иронизируя над религиозным догматом о грядущем воздаянии за добродетели и грехи на том свете, где все перевернуто, нарисовал картину загробного мира: в этом мире Ксеркс торгует на улице

горчицей, Киру нечем поужинать, Цицерон служит истопником, Агамемнон стал блюдолизом, папа Александр – крысоловом, зато, к примеру, Диоген в пурпурной тоге и со скипетром колотит палкой Александра Великого за то, что тот плохо вычистил ему штаны.) Воссоздаваемый во время аграрных праздников «кромешный» мир, мир «кроме», мир «вне», т.е. мир смерти со всеми его нелепостями и непристойностями, был с точки зрения нормы безумным и глупым (в глупости и безумии издавна виделось присутствие смерти, не-жизни). И смешным. Впрочем, смеются над смертью, рождающей жизнь. «Смех... избавляет от смерти и недугов, исцеляет, врачует, улыбка возвращает жизнь»<sup>60</sup>, – пишет О. Фрейденберг. Смех – непобедимость живого, смех – радость человека, единственного существа, которое, смеясь, способно противиться распаду и смерти.

Гомерический смех – им древние греки неслучайно наделяли бессмертных богов-олимпийцев. Не случаен, кстати, и один из эпитетов Афродиты – изначально хтонической богини плодородия – «улыбчивая». Неслучайно, видимо, неизменно беспечальны древнегреческие коры и курсы, на чьих лицах застыла знаменитая «архаическая улыбка».

«Смеху приписывалась способность вызывать жизнь в самом буквальном смысле этого слова»<sup>61</sup>, – писал В.Я. Пропп. Вот именно, в буквальном смысле! Таким жизнесозидающим был смех участников первопроздника, таким же в принципе он остался и в древних аграрных ритуалах, которые совершались во имя сохранения плодоносящей силы земли (шире – жизни). Смеется не только человек, смеется сама природа, пробуждаясь от зимней спячки или засухи. Согласно древнегреческому мифу, когда богиня плодородия и земледелия Деметра («Земля-Мать») глубоко скорбела после похищения ее дочери Персефоны Аидом, перестали засеиваться поля, вызревать колосья и плодоносить сады. И только после того, как ловкая служанка Ямба сумела забавными шутками рассмешить богиню, природа возродилась к жизни. Слова «ямбить» и «ямба» стали употребляться в значении «смешить» и «насмешка». О. Фрейденберг замечено, что короткая усеченная стопа («нога») ямба – стихотворного размера – связана с обычной приметой хтонизма (хромотой). А значит, и с ритуальным смехом. («Холиямб, хромой ямб представляет собой комический размер», – пишет она<sup>62</sup>.)

Судя по всему, Ямба рассмешила Деметру не просто шутками, а непристойными шутками и непристойным жестом («ямбистами» стали называть ритуальных фаллофоров – носителей искусственного фалла во время земледельческих праздников). Ведь смех – смех архаический, ритуальный – непременно связан с тем, что позднее будут делать юродивые, а именно «ругаться миру», с нарушением норм и приличий, с непотребством и срамословием. Пройдет время, и непосредственный смысл архаического смеха забудется, впрочем, сохраняя отзвуки древнейшей традиции в религиозных праздниках, вобравших в себя элементы языческих культов, в карнавалах, в фольклоре и даже в профессиональном искусстве.

В. Пропп напоминает о распространенном в Средние века в католических странах так называемом «пасхальном смехе», когда священник на Пасху должен был во время службы смешить прихожан иногда не очень пристойными шутками<sup>63</sup>. (Да ведь и сам праздник Пасхи, вероятно, ведет свое происхождение от



языческих ритуалов в период весеннего равноденствия. Ливийцы называли этот сезонный праздник «пкх», т.е. «прыгун», имея в виду «прыжок» солнца<sup>64</sup>.)

С нашей точки зрения, необъяснимая связь смерти и смеха, похоронного обряда и разгульного веселья, сохранявшаяся достаточно долго в обрядах (к примеру, нередкое присутствие скоморохов, творящих «позоры и похабы», на кладбищах), уходит корнями в историю древнейших ритуалов смерти-возрождения. Арабский путешественник X века описал в своей книге похоронный обряд у приволжских славян: сжигание покойного в большом гробу-корабле вместе с якобы необходимым на том свете имуществом и девушкой, изъявившей желание сопровождать его в «плавании» к «другому берегу», которую закалывают кинжалом. Стоны жертвы заглушали музыка и смех, звучавшие во время похорон<sup>65</sup>.

Непривычная для нас, но зато привычная для древних связка «смерть – смех» («горе – радость», а по Платону – «страдание и удовольствие») может объяснить и нередкое присутствие на могильных камнях в Древней Греции рядом с трагическими масками масок силенов – разгульных демонов плодородия. Смех связывался с рождением и смертью, с зачатием и изобилием плодов. В. Пропп упоминает, что древние якуты верили, будто богиня родов, помогая женщине разрешиться от бремени, много смеется. И никак не назовешь необъяснимым обнаруженный современным ученым в языке одного из северных народов, казался бы, странный способ называть любовную близость «смехом вдвоем».

Но ведь и у Т. Манна в романе «Иосиф и его братья» Рувим «однажды пошутил с Валлой», что означает – согрешил с ней.

В своей замечательной книге «Эстетика смеха» М.Т. Рюмина, опираясь на мысль Проппа о связи ритуального смеха с пребыванием человека в междумирьи, в пороговом состоянии или в состоянии перехода (от жизни к смерти, от смерти к жизни, от природы к культуре), а также ссылаясь на исследователей этикетных форм культуры А.К. Байбурина и А.Л. Топоркова, развивает весьма убедительную трактовку ритуального смеха как оберега, защиты от мести мертвых и от самой смерти. Но конечно, только животворящий смех может быть оберегом и противостоять грозным силам уничтожения. Главное же заключается в том, что древний человек сам научился воссоздавать при помощи мифа и ритуала такое пороговое состояние между жизнью и смертью. Для чего? Чтобы только оберечь себя и защититься от смерти? Вряд ли.

Давно была замечена «освобождающая» сила смеха (Шопенгауэр, Фрейд, Бахтин), как бы вырывающего человека из-под гнета норм, законов, обычаев и повседневного существования (вспомним смех, звучавший во время первого праздника). Один из самых серьезных современных исследователей природы смеха, А.Г. Козинцев, совершенно верно подчеркивает, что смех – это не свобода, а лишь преходящее игровое освобождение. «Вырваться, временно блокировать речь, “отменить” культуру – и снова стихнуть, притаиться, уйти в подполье, уступив речи и культуре их законное место»<sup>66</sup>. Да, таков смех. Но вот в чем глубинный смысл этой временной «отмены» культуры – только ли чистое удовольствие пусть игрового, но отдохновения от жизненной необходимости? Смех, как оберег от мести мертвых и от самой смерти, смех как победа жизни,

смех как счастливое, хотя и недолгое ощущение свободы – все это, несомненно, составляет его суть. Что же касается временного «выпускания» на волю хаоса (временного посприяния смехом установленного порядка), то, согласно новейшим представлениям о функционировании сложных систем, необходимость в таких отказах от культуры коренится в самом механизме ее развития.

Как известно, древние считали, что Трикстер (возмутитель спокойствия), нарушив табу, способен обрести большое, иногда сверхъестественное могущество, редкий талант или умение. В мифомышлении древнего человека таилась невольная догадка о том, что жизненная сила (прежде всего человеческого сообщества) зависит не только от соблюдения порядка, но и от его периодической отмены (в частности, во время праздника). Чтобы не «заржавел» и не заработал на холостом ходу механизм культуры, чтобы прежний порядок как бы родился заново – обновленный и нерушимый. Разумеется, никаких подобных «чтобы» для древнего человека не существовало, тем не менее в недрах мифа, внутри ритуального действия зародилась первая драма, созданная человеческой фантазией (еще очень далекая от театральной), – драма смерти и возрождения, драма борения порядка с хаосом. В ней содержалась великая загадка о смысле жизни и смерти, загаданная человеческим разумом самому себе. Иначе говоря, эта древнейшая «драма» была еще и драмой познания и творчества, которая определит и оправдывает весь исторический путь человечества. Животворящий и оберегающий ритуальный смех – составляющее этой древнейшей «драмы» – знаменует прямое участие человека (смеются только живые!) в конечном торжестве жизни над смертью.

А.Д. Авдеев свидетельствует, что в период распада первобытно-общинного строя в священных ритуалах участвовали комические персонажи в масках – будущие скоморохи, которые пародировали обрядовое действо, взрывая его изнутри и приближая к действию театральному<sup>67</sup>. Можно согласиться с А. Белкиным, утверждавшим, что такие архаические скоморохи появятся лишь тогда, когда исчезнет абсолютная вера в возрождающую силу смерти<sup>68</sup>. Иначе говоря, шуты могли появиться, когда стало необходимым вызывать смех. (О. Фрейденберг назовет их «докомическими шутами».) Тогда-то, по-видимому, и возник обычай высмеивать и пародировать жреца и ритуальное действо (своего рода архаический прием «обряда в обряде» или «ритуала в ритуале» – дальний предшественник стилистического приема, распространенного в классическом и современном искусстве, типа «театр в театре», «сцена на сцене» и т.д.).

Пародия – способ намеренно вызывать животворящий и оберегающий смех – является прямым свидетельством деятельного участия человека в ритуальной драме смерти-возрождения, в посрамлении «кромешного» мира. Вот тогда-то внутри ритуала и поселяются уже явно элементы драматической игры – веселой и серьезной игры человека в «подобия», иллюзорные образы реального мира, в которых, как в зерне, таятся ростки будущей комедии, да и трагедии тоже.

Вероятно, первыми «пародистами» и были архаические или докомические шуты. Да ведь и сам смех к этому времени становится другим, все более приближаясь к смеху, который В. Пропп назовет «насмешливым», окрашенным чувством превосходства<sup>69</sup>.

Эхом древней пародийной игры со священным являются, к примеру, святочные «игры в покойника» на Руси (как и карнавальные пародии на Западе), когда мужика наряжали в белое, белили ему лицо, вставляли зубы из брюквы, укладывали в гроб или на скамью и устраивали смеховое «отпевание» с псевдопопом в рогожной рясе, сопровождавшееся отборной бранью и смехом, т.е. именно «пением наизнанку».

Можно предположить, что архаические шуты творили свои пародии в перерывах между ритуальными действиями. Этнографы уже в наше время наблюдали, как священные пляски индейцев пуэбло прерывались выступлениями «клоунов»<sup>70</sup>. Вероятно, издавна случались такие «передышки» и во время достаточно тяжелых обрядов инициации. Скорее всего, обычное для античного и средневекового театра чередование серьезного и смешного – трагедии и сатирической драмы, трагедии и ателланы, мистерии и фарса или соти (букв. «дурачество») – в известной мере было наследием архаической эпохи. Пройдет время, и великий Гёте задумает в перерывах между сценическими картинами «Фауста» развлекать зрителей выступлениями дрессированных пуделей(!).

Настаивая на глубоком своеобразии архаического комизма, О. Фрейденберг напишет, что этот комизм ничего общего не имеет с европейским пониманием комизма<sup>71</sup>. Конечно, разница огромная. И все-таки докомедийная комедия и докомедийный шут – это то зерно, из которого вырастает европейский комизм с его комедиантами, арлекинами, ловкими слугами, наивными крестьянами и т.д. Еще более пунктирной, едва заметной кажется нить, связующая с архаическим шутлом такой персонаж, как сервантесовский Дон Кихот. И тем не менее эта связь есть.

К XIV веку в Европе сложился устойчивый образ шута – в белом или чаще – пестром костюме, в дурацком колпаке с бубенчиками, украшенном либо ослиными ушами, либо заячьим или лисьим хвостом. Многие в этом образе были наследием далекой старины.

Острый колпак шута (скоморохи, Петрушка, Пульчинелла, карнавальные ряженные) – мы не знаем, украшал ли он голову архаического насмешника и бесстыдника, но его форма явно имеет отношение к древнейшим изображениям фалла (как и фригийский колпак). Красную остроконечную шапку надевали в Древнем Вавилоне и в Древней Персии на голову шутовского короля. А. Дитерих склонен вести происхождение заостренного шутовского колпака от обычая древних греков наделять комических – глупых и трусливых – персонажей (в основном слуг и рабов) острыми и кривыми головами. (Острые шапки носили рабы в древнеаттической комедии<sup>72</sup>.)

Но ведь еще у Гомера Терсит («Илиада») отмечен остроконечной головой – знаком уродства, глупости и безумия. Пройдет время, и этот символ дурости и позора можно будет увидеть на головах не только святочных ряженных («шиликунов»), но и бесов в иконописных изображениях. Шутовская шапка – острая или мягкая в форме фригийского колпака – являет собой одновременно знак глупости и мудрости (от шута, юродивого, скомороха ждут, как от оракула, пророческого слова), знак позора, унижения (как известно, фригийским колпаком метили проституток и сифилитиков, а остроконечный головной убор надевали

на голову осужденного на казнь еретика), но и знак свободы (фригийская шапка, которую носили освобожденные рабы, стала атрибутом богини Свободы). Так, например, в триумфальной процессии в честь древнеримского полководца Сципиона Африканского шел вызволенный из плена сенатор Квинт Теренций Куллеон, голову которого украшал колпак – знак освобождения (именно такой надевали на голову вольноотпущенники).

Греки обычно оставляли голову непокрытой (впрочем, иногда головные уборы бывали временно в ходу у лиц некоторых профессий и у зрителей в театре, в основном для защиты от солнца). Однако, по свидетельству Дитериха, вазы эллинистического периода сохранили до наших дней изображения вакхантов в острых «восточных» шапках. Будто бы их надевали во время дионисийских праздников (знак безумия, опьянения, свободы?). В повседневном быту шапка могла восприниматься как свидетельство ненормальности человека, позволившего себе ее надеть. Зато эта «ненормальность» давала право «побывать Трикстером», иначе говоря, давала право на вольное, атипичное (шутовское!) поведение и говорение. Так, Плутарх рассказывает историю, как однажды Солону пришлось притвориться сумасшедшим (безумец и шут – родные братья), чтобы обратиться к согражданам со стихотворным призывом продолжать войну за Саламин (призывы такого рода были запрещены законом под страхом смертной казни). Что же сделал Солон? Он, как пишет Плутарх, «бросился на площадь с шапочкой на голове». Эта «шапочка» была знаком безумия, ведь никто из мужчин в городе головной убор не носил, только у крестьян и ремесленников имелись круглые войлочные шляпы-пилос, да особые шапки являлись приметой моряков. Хитрость Солона удалась: ему дали говорить, и сограждане вняли его призывам. Война возобновилась, афиняне одержали победу и вернули Саламин.

А разве не так же поступил гомеровский хитроумный Одиссей, который, желая избежать участия в военном походе, прикинулся безумным и взялся распахивать прибрежный песок?

Шутовские участники древних аграрных ритуалов смерти-возрождения, представители «того мира» носили маски (вероятно, зооморфные) или чернили лица. Много позднее эта чернота – знак смерти – повторится в черной маске Арлекина или в волосатой маске Бригеллы, в вымазанных сажей «дьявольских харях» средневековых мистерий. М. Андреев справедливо утверждает, что задолго до рождения комедии дель арте «демонические» маски дзанни, в том числе Арлекина – предводителя чертей, уже участвовали в карнавальных процессиях<sup>73</sup>. Можно добавить, что гораздо раньше архаический шут (архаический «Арлекин»), возможно в маске или с зачерненным лицом, был водителем древних фаллических шествий.

Цвета шутовских костюмов тоже нередко заставляют обратить взгляд на далекую предысторию комедии и комизма. Белый костюм, в который одеты многие шуты (белые одежды некоторых мимов [*mimus albus*], белые балахоны ряда дзанни, прямо связанные с белыми крестьянскими одеждами, белое платье Пьеро и т.д.) – тоже не простая случайность. В белые (и короткие!) балахоны одеты рабы и слуги, т.е. шутовские персонажи древнегреческой комедии. А рабы и слуги – ведь они в своем шутовском амплуа были воплощением смерти, коей

надлежало уступить победу жизни под взрывы смеха и соленые остроты. Комики и шуты в белом, иногда с набеленными лицами – это своего рода привидения, существа подземного мира. Недаром греки называли великанов, сброшенных Зевсом в Тартар, титанами (от «titanus» – мел, гипс).

Красное одеяние клоуна, шута (и между прочим – черта, Мефистофеля) тоже возникло неспроста. В красном цвете невольно чудится ответ адского пламени. Архаическая нераздельность жизни и смерти, света и тьмы, смеха и слез сказалась на символике красного и черного цветов (слово «kr̥ṣṇa» [*санскр.*] неслучайно означало «черный»). В представлениях древних греков черный цвет связывался с хтоническими богами, с миром ночи и смерти. Но ведь смерть, как и земля, мыслилась рождающим началом. Не потому ли, к примеру, Геката – мрачная богиня ночного мрака, кошмаров, волшебства и повелительница теней в Аиде – обута в красные сандалии, а богиня-охотница Артемида – изначально богиня плодородия и деторождения – изображалась иногда с черными ладонями и черным лицом?

Дурак (шут) – он, как известно, «любит красное». Да и сам он часто мечен этим цветом – он рыжий (все равно что красный). «Пурпурный, рыжий цвет как огненный, – пишет О. Фрейденберг, – чаще означает смерть, чем жизнь; этим объясняется его принадлежность цирковому шуту»<sup>74</sup>. Рыжими или блондинами (Дитерих уверяет, что для черноволосых греков различие между ними не представлялось достаточно четким) в древнегреческой комедии нередко бывали рабы – те же шутовские «повитухи» беременной жизнью смерти. Обычно в сатиrowsкой драме участвовали четыре сатиры в четырех разных масках – сатир безбородый, сатир бородатый, а еще – сатир седой (тот же блондин) и сатир рыжий. Так, даже рогатых и хвостатых демонов сатирикона можно посчитать предками циркового Рыжего. Рыжим был и Сет – враг египетского Осириса, и библейский Исав – «темный» двойник его «светлого» брата Иакова.

Кстати, в своем невольно шаржированном портрете великого Роланда Дон Кихот наделяет его рыжей бородой. Он рыжий, а значит возникает подозрение, что в его облике есть нечто от шутовской пародии на идеал рыцаря без страха и упрека (и в самом деле, он и «кривоног», и «волосат»)<sup>75</sup>.

Пожалуй, самым распространенным шутовским костюмом стал все-таки пестрый костюм – обычно сочетание зеленого, желтого, иногда еще и красного цветов. В костюме шута – когда-то архаического посредника между гибелью и возрождением – смешались цвета жизни и смерти: зеленый – цвет дьявола, желтый – цвет еретиков и Иуды, красный – цвет адского пламени. Но не стоит забывать, что зеленый – это цвет растительности, цвет живой природы; желтый – цвет земли, а красный, как и оранжевый – цвет раскаленного солнца и горячей крови.

Один из самых распространенных шутовских нарядов – пестрый костюм Арлекина, сшитый из разноцветных лоскутов. (Во французском варианте комедии масок одеяние Арлекина выглядит по-галльски гармоничным: хаотическое смешение кусочков ткани превратилось в четкую геометрию цветных ромбов и треугольников.) Надо сказать, что еще задолго до появления масок комедии дель арте лоскутный костюм, дополненный привязанным фаллом,

наряду с белыми одеждами «призраков» носили мимы (так называемые *timus centunculus* – от «cento» [лат.] – одежда, сшитая из лоскутов) и непосредственный предшественник Арлекина – Саннио из ателланы.

Где и когда зародилось лоскутное одеяние шута? Самое простое объяснение – это не что иное, как модификация штопаной одежды – свидетельство бедности вечно голодного слуги Арлекина и жестокой скаредности его хозяина (безусловно, достаточно позднее толкование). А. Дживелегов видит в пестрых лоскутах шутовского костюма «лохмотья адской ливреи», «наследство от средневекового дьявола». Его шкура за пять столетий «разлезлась в клочья, смешалась с пылью дорог, по которым бродили в средневековье гистрионы всех наций»<sup>76</sup>. Но быть может, лоскутное платье Арлекина имеет гораздо более древний прототип – к примеру, одеяние шутовского участника архаических ритуалов плодородия из звериных шкур или ветвей и цветов (не далеким ли потомком этого архаического шута станет типичная для европейского карнавала фигура дикаря, часто в костюме из веток и листьев?). И чем черт не шутит, возможно, лоскутность шутовского наряда каким-то образом связана с ритуальным разрыванием одежд во время оплакивания архаического божества плодородия.

Важно, что и архаический шут, мастер смеха и сквернословия на празднике Матери-Земли, и все его многочисленные потомки несут на себе печать хтонизма и их безусловной привилегией является снижение, посрамление и пародирование священного, низведение его до уровня, как сказал бы М. Бахтин, «телесного низа», чтобы через осмеяние возродить к новой жизни. Срамные сцены, непристойные жесты, соленые шутки – все это отзвук архаических обрядов смерти-возрождения. Не потому ли, скажем, мимы издавна славились невероятным бесстыдством и очень многое себе позволяли, выступая перед зрителями (вплоть до демонстрации полового акта). Неслучайно со времен поздней античности их многие порицали за разврат и распущенность, а духовенство Византии даже употребляло слово «мимарион» в значении «притон» (*lupanar*)<sup>77</sup>. Мимы, некоторые персонажи ателланы, итальянские флиаки и Арлекины нередко уподоблялись древним фаллофорам, ибо их костюм был дополнен огромным муляжным фаллом. Грубость шутовского веселья вечно будет сопровождать выступления комедиантов. Уже в древнегреческой комедии шутовские персонажи – как правило, люди низкого звания (рабы, слуги, паразиты), они мечены уродством (горб или два горба, большой нос, толстый живот, лысина). Подобные приметы, связанные с достаточно сниженной (с нашей точки зрения) смеховой реакцией, навек приклеятся к облику шута, как и особые имена, близкие к обидным прозвищам. К примеру: Арлекин – «подлизыватель» (один из вариантов расшифровки имени этой маски), Пульчинелла – «похититель цыплят» (тоже возможный вариант истолкования имени), Труффальдино – «мошенник» и т.д. Даже имя жизнелюбивого героя народных легенд и сказаний Тиля Уленшпигеля рождено соленым простонародным юмором («уленшпигель», т.е. «жопочист»).

Грубое комикование – результат постепенного выветривания изначального смысла архаических «непристойностей», которые, по сути, непристойностями вовсе не являлись, будучи составной частью священных ритуалов смерти-возрождения. Неудивительно, что в Средние века будут случаться такие несущ-

разности, как, к примеру, превращение в шутовских персонажей пастухов – свидетелей рождения Христа во время одной из Рождественских игр. «И тут уж, – пишет автор очень интересной книги об играх, мистериях и карнавалах в Германии, – вольностям не было предела. Пастухи могли рассказывать друг другу свои сны, поскальзываться на льду и тут же, как ни в чем не бывало, подниматься, словно бы подражая какому-то народному танцу, спустить штаны, что позволительно лишь самым озорным комедиантам»<sup>78</sup>. Надо сказать, что до «окультуривания» комедии дель арте на сценах европейских столиц и больших городов в ней итальянское изящество тоже соседствовало с откровенным натурализмом отдельных лацци, обнажениями, плевками и т.д. Все это потворствовало плебейским вкусам массового зрителя и было наследием архаического шутовства, еще неотделимого от священного ритуала. А может быть, и наследием безумного нарушителя всех законов – Трикстера, творившего свои каверзы в мифическом «изначальном времени».

Легко заметить, что многие шуты, комедианты, цирковые клоуны часто говорят неестественными – высокими, тонкими, гнусавыми, писклявыми и т.д. – голосами. Иногда этому дается очень простое объяснение: в частности, в речи Маккуса из ателланы, имевшего клювообразный нос, виделось подобие щелканья птичьего (петушиного) клюва или писка цыплят (актер использует пищик). Якобы по той же причине высоким и гнусавым голосом говорит Пульчинелла (Пульчинелла – от *pulcino* [*umal.*] – «петушок»). Очень может быть. Но чтобы понять изначальную причину «искусственных» голосов, которыми часто наделены шуты и комедианты, следует опять-таки заглянуть в далекое прошлое. Архаические шуты не просто уподоблялись, но как бы становились существами потустороннего мира – мира мертвых и, вероятно, говорить им тоже полагалось не так, как говорят живые. Скорее всего, они были похожи на наших скоморохов, «глумы дающе и позоры некаки бесовские творяще», потому что в своих вывернутых наизнанку полушубках, в масках или с размаляванными лицами они тоже ощущали себя за чертой нормального бытия и объяснялись «не по-здешнему», или на ряженных во время Рождественских праздников, которым надлежало и вести себя, и говорить «по-святошному».

Ю. Манин в статье о Трикстере специально обращает внимание на ювенильный характер психики мифологического плута, на ее «правополушарность» (о чем писал уже К. Юнг) и как следствие этого – на особенности его речи. Ссылаясь на анализ Т. Менской гомеровского гимна Гермесу (т.е. своего рода Трикстеру среди олимпийцев), он подхватывает и развивает ее мысль о странном косноязычии этого бога (непонятная, нечленораздельная речь, бормотание, шепот, крик)<sup>79</sup>. Видимо, гаеры издавна позволяли себе речевой произвол, имея в виду не только употребление непристойных слов и выражений, но и использование бессвязного говорения и разного рода бессловесных звуков (бормотание, визг, щелканье языком и т.д.). Как не вспомнить стрелеровского Арлекина («Арлекин – слуга двух господ») с его убыстренной речью на высоких тонах, иногда прерываемой криком (так кричит ребенок, так кричит обезьяна), или «воркованием» или цоканьем языка, будто во рту спрятана трещотка. Великий современный комик Дарио Фо охотно пользуется особым звукоподражатель-

ным языком (так называемый «грамло»), унаследованным от итальянского театра масок, языком, «когда понятны бывают лишь редкие слова, а общий смысл становится ясен при помощи мимики и жестов»<sup>80</sup>.

Наверное, и диалекты, бытовавшие еще в римском фарсе и в ателлане (сначала оскское наречие, затем диалектальные вставки в латинском тексте), а позднее широко распространенные в итальянской народной комедии, наиболее приемлемы именно в комедийном жанре, ведь шут с архаических времен, когда он был существом запредельного мира, должен был говорить на особом языке – понятном и непонятном одновременно.

Личность шута изначально амбивалентна, в ней таится, иногда всплывая на поверхность, иногда – словно бы исчезая, архаическое двуединство святости и святотатства, смеха и слез, молитвы и сквернословия, жреца и антижреца.

Вероятно, неслучайно острый колпак – атрибут не только шутов, но и нередко жрецов, священнослужителей, магов. Так же знаком не только шутовства, но и божественного избранничества стали белые и красные одежды. Белыми, красными, пурпурными, шафранными были одеяния священнослужителей в Древней Греции. В пурпурные хитоны облачались иерофанты Элевсинских мистерий (синий гиматий и пурпурный хитон – одежда бога Диониса), в пурпур же одевались и так называемые элланодики (выборные судьи на Олимпийских играх), пурпурные или белые с пурпурной каймой хитоны и гиматии стали привычным сценическим костюмом героев древнегреческих трагедий. Вспомним, что и римские триумфаторы въезжали в Рим на золоченой колеснице в одежде Юпитера Капитолийского – пурпурной тунике с золотым шитьем, пурпурной тоге, расшитой золотыми звездами и с золотым лавровым венком на голове. К тому же и лицо триумфатора, как и лицо статуи Юпитера, бывало специально окрашено в красный цвет, опасно уподобляясь то ли театральной маске, то ли шутовскому гриму. Впрочем, такая окраска прежде всего имела целью уподобить победителя могучему и бессмертному богу. (Уже в первобытные времена существовал обычай окрашивать мертвеца красной охрой, как бы «оживляя» уснувшего или, вернее, предваряя его возрождение к новой жизни.)

Интересно, что трагический актер древнегреческого театра нередко облачался в длинный пестрый хитон (так называемый «пойкилон»), заимствованный будто бы у иерофантов Элевсинских мистерий или жрецов Диониса. Пестрота жреческих одежд во время мистерияльных действий могла нести в себе символику переменчивости, перехода от тьмы к свету, от незнания к знанию, от смерти к возрождению\*. Возможная и, казалось бы, странная ассоциация с лоскутными костюмами мимов, арлекинов, да и вообще с разноцветными одеждами шутов, которым в будущем предстояло стать привычными, на самом деле может быть истолкована как рудимент архаического сродства трагического и смешного, плача и слез.

Кроме того, «пестрота» могла ассоциироваться с прядением и ткачеством (вытягиванием нитей и сплетением их в тканевый узор), с чем древние нередко напрямую сопоставляли не только творение слов, песен, стихов (Пиндар,

---

\* «Пойкилос» (др.-греч.) – пестрый, узорчатый, разукрашенный, изменчивый, сложный, лукавый.



к примеру, постоянно именовал свои песни «пестрыми»), но и «выпрядание» богами участи людей. Пестрые одежды трагического актера, возможно, были знаками его причастности к разыгрываемым на сцене мифическим историям божественного тканя человеческих судеб и к искусству владения словом, как о том поведал еще Гомер, повествуя о царе Минелае и Одиссее благородном, которые в собрании троянцев «думы и речи сплетали» (Ил., III, 212).

Что касается «искусственных» голосов комических персонажей, то подобными голосами наделялись иногда и служители культов (так, жрицы храма Зевса из эпирского города Додоны, знаменитого своим оракулом, говорили «по-птичьи» и именовались, согласно преданию, «голубками».)

Но какое все-таки отношение имеет история шутовства (а вместе с ним – комедии и театра в целом) к сервантесовскому образу благородного испанского идадьо – Дон Кихота Ламанчского? Ведь сколько бы он ни выделял шутовских номеров (вроде сражения с ветряками) и сколько бы над ним ни смеялись, он все-таки не шут, ну разве что невольный и случайный. И в самом деле, Дон Кихот не носит шутовской костюм, говорит нормальным голосом, не пристрастен срамословию, он не рыжий и голову его не украшает рогатый колпак с бубенчиками и ослиными ушами. И все-таки традиция карнавальности, да нет, гораздо более древних основ европейского комизма продолжена и развита великим Сервантесом. Шут, как правило, человек отверженный – ведь он дурак, безумец, обиженный Богом, не такой, как другие. Он существует как бы вне социальной иерархии и чаще всего вне семьи. (Союзы и Братства средневековых шутов – лишь малая и краткосрочная компенсация изначальной беспочвенности их существования.) Шут – человек отверженный. Не потому ли в Средние века «шутовскими» метами нередко выделяли среди других душевнобольных (особый наряд и «дурацкая» шапка с колокольчиками), а также осужденных преступников (балахон и колпак желтого цвета – цвета безумия, предательства и греха). В желтых одеждах виделся хриstopродавец Иуда. Желтой же печатью палач клеймил дом приговоренного. Наконец, гулящих девок заставляли щеголять в пестром красно-желтом наряде, подобно фиглярам.

Пройдут столетия, и в XX веке Пикассо будет ходить в больницу для прости-туток, чтобы рисовать этих «детей греха», головы которых украшал фригийский колпак – некогда аналог фалла (во Фригии таким колпаком метили прошедших обряд обрезания), а теперь шутовской знак отверженности, в котором, впрочем, затаенно присутствует, как в любой «дурацкой» шапке, зерно свободы (от закона? от морали? от здравомыслия?).

Шут, гистрион всегда был незримо отмечен печатью презрения. Неслучайно уже в Риме фиглярами часто бывали именно чужаки – выходцы из Этрурии, бывшие пленные (рабы и вольноотпущенники). Неудивительно, что в фарсовых эпизодах и дьяблериях средневековых мистерий тоже нередко участвовали именно иностранные гистрионы – отверженные из отверженных (кому же, в самом деле, захочется играть Иуду или Сатану?).

Дон Кихот – тоже отверженный. Как только Алонсо Кихана облачился в рыцарские доспехи и отправился в путь, он перестал быть самим собой и превратился... в кого? ...в рыцаря. Но ведь рыцарство в то время существовало

только в романах и романсах. Дон Кихота не понимают, его гонят, высмеивают, сажают в клетку, колотят – совсем как шута. Ведь он волей-неволей поступает как шут, который неумело (и смешно) подражает чему-либо или кому-либо (напомню, что герой Сервантеса хотел бы уподобиться великому Орландо или Амадису Галльскому).

Но зато Дон Кихот, а вместе с ним и автор романа щедро наделены шутовской привилегией – смело судить и смело говорить обо всем. «Шут – никто (социально он никого не представляет) и ничто (духовно он равно безрассуден, как и аморален); ничтожнее всех, он смело может судить всех»<sup>81</sup>.

Свободное слово и импровизация – вероятно, очень древняя привилегия шутников, мастеров всеосмеяния. Сервантес, который жил в период жесточайшей цензуры и инквизиции, прячется за спину своего героя – новоявленного шута Дон Кихота, высказывая, случается, очень смелые мысли, и не боится задеть даже всемогущих церковников. Ведь все это говорит вроде бы не автор, а повредившийся умом идалго, не различающий, где греза, а где явь. Словом, шут гороховый, который, придя в себя, будет извиняться перед автором романа за свои непотребства. Что с него возьмешь...

Дон Кихот – из породы мудрых шутов, чья глупость может в одночасье обернуться откровением. (Таких откровений, вероятно, ожидали со страхом и нетерпением от архаических шутов во время ритуальных праздников возрождения природы.)

У Рабле Пантагрюэль советует Панургу задать вопрос, стоит ли ему жениться, шуту Трибуле. При этом он развивает, используя, подобно Эразму, карнавальную логику «наизворот», целую теорию о том, что именно дурак способен внять божественной истине: «...ибо для того, чтобы божественный разум признал человека мудрым, то есть мудрым и прозорливым по внушению свыше и готовым к восприятию благодатного откровения, должно позабыть о себе, должно выйти из себя, освободить свои чувства от всех земных привязанностей, очистить свой разум от всех мирских треволнений и ни о чем не заботиться, что для людей невежественных является признаком безумия»<sup>82</sup>.

Да, отверженный шут не знает ни привязанностей, ни пристрастий – он самый справедливый судья. Таков и Дон Кихот, который отправляется в путь, оставив все свои привычные занятия, все родственные и дружеские чувства, все «мирские треволнения» в прошлой жизни.

И все-таки Рыцарь Печального Образа, наделенный автором «признаком безумия», – шут особого рода. Ведь о нем никак нельзя сказать, что он ни о чем не заботится, – напротив, новоявленный рыцарь обуян страстным желанием искоренить мировое зло и восстановить права справедливости.

Если Дон Кихот шут, то шут «идейный». Не прекрасная Дульсинея – это лишь иллюзорный идеал, как, впрочем, и все рыцарство Дон Кихота, – а великая мысль исправить погрязший в пороках мир, исправить силой оружия и волей борца заставляет его надеть доспехи и отправиться в путь.

Сервантес создал образ Дон Кихота в преддверии Нового времени – периода нараставшей от века к веку борьбы за социальную справедливость, периода великих завоеваний и горьких поражений, периода многих иллюзий и утопий,

периода, который завершится XX веком – веком авангарда, высокого накала и постепенного изживания идей прямолинейного прогрессивного развития социума, цивилизации и культуры.

По сути дела, образом «безумного рыцаря» – мечтателя, не желающего ни медлить, ни ждать и без промедления бросающегося в бой с силами зла, предугадано появление в будущем не только многочисленных активных и бескомпромиссных социальных борцов, но и утопистов, обреченных на поражение. Быть может, «смех сквозь слезы» над героическим и шутовским «донкихотством» является невольным предупреждением человеку новой эпохи, ступившему на путь свободного сотворения своей судьбы и одержимого идеей земного рая?

Шут, скоморох, Арлекин – это не только олицетворение, но, вероятно, и исток театрального лицедейства. Актер, выступая перед зрителями, существует как бы в двух мирах – реальном и иллюзорном, явном и мнимом, обманном и безобманном. Он одновременно «действующее лицо» и «исполнитель», он принадлежит игре и жизни, сценической роли и внесценическому бытию. Когда-то, в архаических ритуалах, эта двойственность театральной игры еще только подспудно зарождалась: не подражание, а превращение, не притворство, а магическое оборотничество было основой обрядовых действий, в которых смех и слезы, умирание и возрождение, а если вспомнить платоновского Сократа, то удовольствие и страдание сливались воедино. Но архаический шут со временем все смелее выглядывал из-под обрядовой маски, все настойчивее нарушал незримые законы ритуала, утверждая и делая явным уже не ритуальное, а игровое (в конечном итоге – театральное) двойничество собственной персоны. Мифологическое единство двух миров – мира жизни и мира смерти (в пространстве между которыми смеялся и смешил других архаический скоморох) – постепенно, с изживанием мифомышления будет вытесняться двуединством игровым (мир яви и мир иллюзии, мир жизни и мир театра).

Как уже говорилось, костюм шута, паяца, клоуна, сшитый из разноцветных кусков ткани, чаще всего – желто-красный (ми-парти) остался знаком изначального, еще архаического двуединства смеха и слез (жизни и смерти). Таким же рудиментом ритуального двойничества шута является грустно-веселая маска, которую иногда носит Арлекин. Ведь в нем (как и вообще в комедианте) видится прежде всего творец спасительного смеха, способного уберечь от несчастья и смерти. Именно поэтому «мода» на шутов никогда не проходила. Их обижали, гнали, поносили, но их же любили и привечали. «Дураки» и «дуры» жили в замках, дворцах, даже в монастырях, шуты были у древних египтян и персов, у древних греков и римлян, они развлекали византийских кесарей, русских царей и вельмож, водились при французском и испанском дворах, развлекали царя Соломона, Атилу, Карла Великого... Шут – живой оберег от несчастья и смерти. Но с другой стороны, в шутовстве всегда чудилось присутствие чертовщины, нечистой силы, «крошечного» мира. Арлекин, несомненно, находится в прямом родстве с французским Эллекином – героем народных легенд, предводителем бесов (*Hellequin* на старофранцузском языке означает «дьявол») и с сатанинскими же существами скандинавской мифологии<sup>83</sup>. А в конечном итоге и со своим далеким предком – архаическим плутом, воплощением смерти, рождающей

жизнь. «Чернота» архаического шута, конечно же, очень далека от демонизма, и тем не менее его роль «тени» (а тень всегда темная), «изнанки», пародийного «игруна», очень долго не имевшего этической оценки, всегда не только заволаживала, но и пугала.

Безумно-мудрый Дон Кихот тоже унаследовал эту «шutowскую» двойственность: его грустно-веселое лицо подобно двойной маске Арлекина, и он не нуждается в костюме ми-парти, чтобы читатель мог различить в трагикомической клоунаде, которая сопутствует его подвигам, и слезы, и смех.

Как правило, шutowского царя Сатурналий (Дж. Фрэзер находит подобный праздник у многих народов) в последний день убивали. Да и как могло быть иначе, ведь он лжецарь, он тень, кажимость, призрак, пародия на властителя, он его смерть, которая должна уступить место обновленной жизни. Древние ритуалы смены царя (одряхлевшего – молодым), года (старого – новым), сезона (зимы – весной) – все были связаны с жертвенным закланием (потоплением, закапыванием в землю, разрыванием и т.д.). Позднее ритуал становился все более игровым, карнавальным, как и обязательное жертвоприношение, и в конце концов в народных обрядовых действиях даже наряженный Масленицей или Костромой актер, которого давно никто не убивал, все чаще заменялся куклой, чтобы ее сподручнее было под общее веселье и смех подвергнуть жестокой казни.

В далекие времена, возможно, и архаический шут, т.е. тот, кто умел и должен был смешить, тоже обрекался на заклание. Римские театрализованные зрелища, допускавшие гибель актера «не в шутку, а всерьез» (пантомимический актер, игравший Икара, разбивался, Муция Сцеволу – сгорал, Иксиона – претерпевал муку колесования), сохранили (разумеется, вне ритуально-магического смысла) архаическую связь шutowства (актерства) со смертью.

Но ведь и трагикомический шут Дон Кихот, исполнив свою роль, в конце концов оказался обречен на смерть. Как уже говорилось, Томас Манн упрекнул Сервантеса в «литературном убийстве» его героя, излечившегося от безумия, а вместе с ним – от мечтаний о подвигах во имя справедливости. И в самом деле, что оставалось благородному рыцарю? Только умереть. Представление окончено, комедиант устал, *finita la commedia*. Вместе с «удивительным безумием» Дон Кихота исчезло и «удивительное безумие» театра, сопровождавшее его в странствиях по дорогам Испании, исчезла призрачная поэтическая атмосфера полуяви-полуфантазии и вступил в свои права скучный мир обыденности, в котором нет места ни рыцарским подвигам, ни романтическим мечтам о них. Ни Дон Кихотам.

До сих пор не иссякают споры, как случилось, что Католическая Церковь в Средние века все-таки допускала или вынуждена была допускать существование (в основном – во Франции) таких богохульных забав, как «Праздник дураков» (*Festum stultorum*) или «Ослиный праздник» (*Festum asinorum*), когда духовные лица (!) вместе с мирянами устраивали шutowские пародии на литургию или таинство Причастия. Участники рядились в женские платья, в разорванные ризы, в жонглерские костюмы, надевали маски, выбирали папу или епископа дураков, плясали и скакали в церкви, ели и играли в кости в алтаре, сквернословили и,

извращая слова священнослужителя, возглашали, к примеру, вместо: «Мир вам и со Духом Святым» – «Пир вам и со духом свиным». А во время «Ослиного праздника» в церковь вводили осла, на котором восседала девица с младенцем, изображая Богоматерь, и начиналась непристойная «служба», во время которой дьякон кричал ослом и по-ослиному же ему вторили «прихожане».

В чем дело, почему Церковь, почитавшая глупость первородным грехом, с большим подозрением относящаяся к смеху и считавшая шутов и скоморохов «детьми дьявола», не могла противостоять массовому пристрастию к богохульным зрелищам, победить тяготение к фарсам и пародиям, искоренить шутовские Братства и Ордена, наконец, просто поставить заслон на пути карнавальной стихии, хлынувшей внутрь соборов? Некоторые (среди них – М. Рюмина) считают, что все объясняется наступлением переходной эпохи, когда ренессансные идеи уже стучались в дверь. Но если верить М. Андрееву, «Праздник дураков» упоминается уже в XII веке. Видимо, еще раньше в церквях и соборах (скорее всего, во Франции) случались на Новый год песни и пляски низшего духовенства, детей и иподьяконов. А в день Избиения младенцев избирался детский епископ, который благословлял верующих из окна епископского дворца<sup>84</sup>.

Другие исследователи видят в богохульных действиях своего рода способ доказывать жизненность религиозного мировоззрения, вероятно, опираясь на явление взаимоотноимости святости и скверны, характерное для архаического мифа и ритуала (явление, не раз прекрасно проанализированное в работах О. Фрейденберг). Сама Фрейденберг утверждала, что возвышенные религиозные идеи могут быть укреплены «при помощи благодетельной стихии обмана и смеха»<sup>85</sup>. Или подобная же мысль нашего выдающегося медиевиста А. Гуревича: «Средневековый человек, даже богохульствуя и оскверняя алтарь <...> “славил Господа”»<sup>86</sup>.

Но почему же, как это можно объяснить? Ведь времена архаики давно миновали, а строгость христианской этики оставалась неколебимой. Интересно, что задолго до Средних веков такие религиозные авторитеты, как Тертуллиан и Иоанн Златоуст, обрушивая свою критику на головы «богопротивных» мимов (Иоанн Златоуст уверял, что языком мима говорит Сатана), пожалуй, более всего не могли примириться именно с иллюзорностью, подражательностью пантомимических зрелищ (*mimos, греч.* – «подражание»).

Еще Аристотель писал о мимезисе как об обмане и мороке. Театр – царство мнимостей, царство лжи, что является, по убеждению христианских мыслителей, преступлением перед Творцом истины. Но театральная иллюзия – мир мнимостей, теней – лишь соприкасается с реальным миром. Это «другой мир», мир игры, а не жизни. Не этим ли объясняется пусть относительная, но все-таки терпеливость Церкви к «сатанинскому» увлечению театром и к богохульному шутовству? Разве может «обмороченный», т.е. попавший в царство мнимости, христианин, вернувшись в мир реальной жизни, усомниться в своей вере? Ведь театр – это как бы временное, преходящее «безумие». Впрочем, святой Августин, неравнодушный к театральным зрелищам, назовет такое безумие «удивительным».

Вместе с тем искусство мнимости, обмана, симуляции (к нему, естественно, относится не только театр, но именно театр и актерство – наиболее безыскусное его проявление) сыграло в истории культуры отнюдь не простую роль, и уж тем

более не роль преходящей, мелькающей тени реальной жизни, о которой можно забыть. Архаический шут – носитель животворящего ритуального смеха – это мифический Трикстер, но уже «окультуренный» и нашедший свое место в ритуальном действе. Архаический «смехач» становится подражателем, мастером пародийной «изнанки» и симуляции. Внутри ритуала вызревают зерна театральной игры (до поры до времени неотделимые от священнодействия). Когда появится фигура, подобная шутовскому королю Сатурналий, это будет означать, что игра начнет стремительно обособляться от ритуала, все более и более обретая свободу театрального зрелища.

С первыми, еще примитивными формами разыгрывания и подражания связано не только зарождение самых изначальных, потаенных истоков будущего театра, но и значимый сдвиг в отношении человека к миру. Фрейденоберг пишет, что «симуляция – это одна из первых форм отделения субъекта от объекта... Субъект уже не смешивает себя с объектом, но продолжает сохранять формальное единство с ним, подражая ему, “уподобляясь” ему, подделываясь под него»<sup>87</sup>. Но субъект уже появился – появился человек, способный к культурному творчеству, готовый к великой игре с природой и историей.

«Он – зеркало, в котором человек видит свое гротескное, искаженное, нелепое отражение. Он – самая настоящая тень»<sup>88</sup>, – скажет Ф. Феллини о клоуне. Клоун (шут) – «тень» человека, так же как театр – «тень» человеческой жизни.

Созданный великим Сервантесом образ Дон Кихота – «тень» человека Нового времени, трагический шут немифологической эпохи. Безумие испанского идадьго сродни безумию архаического озорника – Трикстера, но оно не стихийно и не бессмысленно. Да и свихнулся он не только из-за неумеренного чтения рыцарских романов. Безумие поразило Дон Кихота в то время, когда, казалось, здравому смыслу не справиться с миром на перепутье, утратившим привычные ориентиры. Эразм, используя карнавальную (шутовскую) логику «наизворот», восславит Глупость, Сервантес – повредившегося в уме идадьго. Шут, безумец, новый Трикстер в лице благородного и отважного Дон Кихота рискует вторгнуться в своих смешных, давно устаревших доспехах, на тощем, еле живом Росинанте не только в пространство коснеющей в нерыцарском прагматизме испанской жизни, но и в пространство застывших стереотипов мышления. Наверное, поэтому его образ продолжает до сих пор оставаться во многом загадкой, которую нельзя отгадать до конца.

И в то же время образ Дон Кихота – ключ к пониманию человека современной культуры. Ведь одна из самых мучительных проблем, которая тревожила и художников, и мыслителей XX века, – это проблема человеческих возможностей, возможностей знать и действовать («сервантесовская» проблема!). Где пролегает граница (и есть ли она) между подлинным и мнимым, истинным и воображаемым, непреложным и игровым? Словом, между Миром-Театром с его театральностью и театральщиной – с одной стороны, и миром действительных сущностей и действительных ценностей, т.е. своего рода Миром-Бытием – с другой? И что такое человек с его претензиями быть не только «разумным» (*homo sapiens*), но и «действующим» (*homo actor*) – марионетка в руках Бога, Судьбы, Высшей Силы, социально-экономического закона или Творец гума-

нистической Вселенной на Земле? И если предположить последнее, то что он способен создавать – истинные ценности или лишь фикции, обольщаясь пустыми донкихотскими иллюзиями? Писатели, режиссеры, художники, философы XX века, вольно или невольно задаваясь этими вопросами, не раз обратят взгляд вспять, на роман Сервантеса, самый театральный роман, повествующий о необычайных приключениях героического и смешного Дон Кихота, трагического шута Нового времени.

Ф.М. Достоевский увидел в истории о Дон Кихоте символ трагической судьбы и героической стойкости человека, вечно и вопреки всему взыскующего знать, действовать, творить. «Во всем мире нет глубже и сильнее этого *сочинения* – напишет он. – Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если б кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: “Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?” – то человек мог бы молча подать “Дон Кихота”: “Вот мое заключение о жизни и – можете ли вы за него осудить меня?”»<sup>89</sup>

Протекут века, и окажется, что трагическое шутовство героя Сервантеса и театральность его великого романа – лишь предвосхищение драматической истории искусства XX века, перенасыщенного причудами безудержного лицедейства и игры.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См.: Диас-Плаха Г. От Сервантеса до наших дней. М., 1981. С. 22.

<sup>2</sup> Пинский Л.Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М., 2002. С. 248.

<sup>3</sup> Диас-Плаха Г. Указ. соч. С. 15.

<sup>4</sup> Шкловский В. Избранное. В 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 82.

<sup>5</sup> Багно В. Дорогами «Дон Кихота». М., 1988. С. 65.

<sup>6</sup> См.: Пинский Л.Е. Указ. соч. С. 254.

<sup>7</sup> Ссылки даются на издание: *Сервантес С.М. де*. Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский. М., 1951. Ч. I–II.

<sup>8</sup> Силюнас В. Стиль жизни и стили искусства: Испанский театр маньеризма и барокко. СПб., 2000. С. 54.

<sup>9</sup> Лотман Ю. Семiosфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. СПб., 2001. С. 44–45.

<sup>10</sup> Там же. С. 50–51.

<sup>11</sup> «В том, что Дон Кихот живет в фантастическом, искусственно созданном рыцарском мире, – пишет современный историк литературы, – есть нечто сближающее его с увлеченным зрителем театра» (*Штейн А.Л.* Дон Кихот – вечный спутник человечества. М., 2002. С. 26).

<sup>12</sup> Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 2000. С. 482

<sup>13</sup> См.: Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., 1966.

<sup>14</sup> Диас-Плаха Г. Указ. соч. С. 74.

<sup>15</sup> Светлакова О. «Дон Кихот» Сервантеса: Проблемы поэтики. СПб., 1996. С. 32.

<sup>16</sup> Там же. С. 79.

<sup>17</sup> Багно В. Указ. соч. С. 33.

<sup>18</sup> Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. М., 1961. С. 301 и сл.

- <sup>19</sup> Там же. С. 302.
- <sup>20</sup> *Набоков В.* Указ. соч. С. 06, 488.
- <sup>21</sup> В морском сражении с турками при Лепанто Сервантес был ранен в руку. К тому же корабль, на котором он возвращался в Испанию, захватили мусульманские корсары, после чего писателю пришлось пять лет провести в алжирском плену.
- <sup>22</sup> *Мани Т.* Путешествие по морю с Дон Кихотом // *Мани Т.* Собр. соч. В 10 т. М., 1961. Т. 10. С. 224 и сл.
- <sup>23</sup> *Сен-Виктор П. де.* Боги и люди. Киев, 1992. С. 289.
- <sup>24</sup> Цит. по: *Багно В.* Указ. соч. С. 261.
- <sup>25</sup> *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 101.
- <sup>26</sup> Там же. Т. 1. С. 391.
- <sup>27</sup> *Мани Т.* Указ. соч. С. 196.
- <sup>28</sup> *Набоков В.* Указ. соч. С. 503.
- <sup>29</sup> Там же. С. 490–491.
- <sup>30</sup> *Ортега-и-Гассет Х.* Размышления о «Дон Кихоте». СПб., 1997. С. 100.
- <sup>31</sup> Там же. С. 107.
- <sup>32</sup> Там же. С. 187.
- <sup>33</sup> Испанская поэзия в русских переводах. М., 1978. С. 503.
- <sup>34</sup> *Мелетинский Е.М.* О происхождении литературно-мифологических сюжетных архетипов // *Мировое древо.* 1993. № 2. С. 38.
- <sup>35</sup> *Радин П.* Трикстер: Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб., 1999. С. 8.
- <sup>36</sup> Там же. С. 181.
- <sup>37</sup> *Мани Т.* Путешествие по морю с Дон Кихотом. С. 200.
- <sup>38</sup> *Радин П.* Указ. соч. С. 85.
- <sup>39</sup> Там же. С. 40.
- <sup>40</sup> Там же. С. 233.
- <sup>41</sup> См.: *Манин Ю.И.* «Мифологический плут» по данным психологии и теории культуры // *Природа.* 1987. № 7.
- <sup>42</sup> *Радин П.* Указ. соч. С. 271.
- <sup>43</sup> Там же. С. 207.
- <sup>44</sup> Там же. С. 121.
- <sup>45</sup> Там же. С. 265.
- <sup>46</sup> Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. М., 1992. Т. 2. С. 27.
- <sup>47</sup> *Аристотель.* Поэтика. Риторика. СПб., 2000. С. 339.
- <sup>48</sup> См.: *Григорович Н.* Эшу – африканский мифологический трикстер // *Мир искусств: Альманах.* СПб., 2001. С. 292–293.
- <sup>49</sup> Мифы народов мира. Т. 2. С. 27.
- <sup>50</sup> *Радин П.* Указ. соч. С. 217.
- <sup>51</sup> Там же. С. 284.
- <sup>52</sup> *Лотман Ю.* Указ. соч. С. 133.
- <sup>53</sup> *Григорович Н.* Указ. соч. С. 307.
- <sup>54</sup> См.: *Элиан.* Пестрые рассказы. М., 1995. С. 118.
- <sup>55</sup> *Радин П.* Указ. соч. С. 231.
- <sup>56</sup> Мифы народов мира. Т. 2. С. 27.
- <sup>57</sup> *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 296.
- <sup>58</sup> *Абрамян Л.А.* Первобытный праздник и мифология. М., 1983. С. 113, 130.
- <sup>59</sup> *Фрейденберг О.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 94.
- <sup>60</sup> Там же. С. 93.



- <sup>61</sup> *Пропп В.Я.* Проблемы комизма и смеха. М., 1999. С. 163.
- <sup>62</sup> *Фрейдентберг О.* Комическое до комедии // *Фрейдентберг О.* Миф и театр. М., 1988. С. 76.
- <sup>63</sup> *Пропп В.Я.* Указ. соч. С. 164.
- <sup>64</sup> *Марсио Ж.* История сексуальных ритуалов. М., 1998. С. 306.
- <sup>65</sup> *Кавалевский А.П.* Книга Ахмеда Ибн-Фадлана о его путешествии на Волгу в 921–922 гг. Харьков, 1956. С. 143.
- <sup>66</sup> *Козищев А.Г.* Об истоках антиповедения, смеха и юмора (Этюд о щекотке) // *Смех: истоки и функции.* СПб., 2002. С. 32.
- <sup>67</sup> *Авдеев А.Д.* Маска и ее роль в процессе возникновения театра. М., 1964. С. 4, 5.
- <sup>68</sup> *Белкин А.А.* Русские скоморохи. М., 1975. С. 37.
- <sup>69</sup> *Пропп В.Я.* Указ. соч. С. 25.
- <sup>70</sup> *Харузина В.М.* Примитивные формы драматического искусства // *Этнография.* 1927. № 1. С. 59.
- <sup>71</sup> *Фрейдентберг О.* Комическое до комедии. С. 97.
- <sup>72</sup> См.: *Dieterich A.* Pulcinella. Pompejanische Wandbilder und Römische Satyrspiele. Lpz., 1897. S. 149 и далее.
- <sup>73</sup> *Андреев М.* Средневековая европейская драма. Происхождение и становление. X–XIII века. М., 1989. С. 49.
- <sup>74</sup> *Фрейдентберг О.* Поэтика сюжета и жанра. С. 201.
- <sup>75</sup> Впрочем, светлыми (но не рыжими!) волосами древние греки наделяли не только комических персонажей (обычно это рабы и слуги, в большинстве случаев – чужаки, варвары), но нередко также героев и богов (русоволосая и сероглазая Афина, светловолосая Гера, «золотокосмый» Аполлон, русский Ахилл и т.д.). Словом, и тем, и другим пристало быть «особенными», т.е. «идиотами» (*idiōtēs*, др. греч. – «особенность»).
- <sup>76</sup> *Дживелегов А.К.* Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte. М., 1954. С. 123.
- <sup>77</sup> См.: *Фрейдентберг О.* «Апология мимов» Хорикия // *Античность и Византия.* М., 1975. С. 322.
- <sup>78</sup> *Колязин В.В.* От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М., 2002. С. 29.
- <sup>79</sup> *Манин Ю.И.* Указ. соч. С. 48.
- <sup>80</sup> *Скорнякова М.Г.* Дарио Фо. Мистерия-буфф // *Спектакли XX века.* М., 2004. С. 310.
- <sup>81</sup> *Пинский Л.Е.* Шекспир. М., 1971. С. 531.
- <sup>82</sup> *Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль. М., 1991. С. 387–388.
- <sup>83</sup> См.: *Миклашевский К.* La commedia dell'arte. СПб., 1914. С. 66.
- <sup>84</sup> См.: *Юнг К.Г.* О психологии образа Трикстера // *Радин П.* Указ. соч. С. 267.
- <sup>85</sup> *Фрейдентберг О.* Происхождение пародии // *Труды по знаковым системам.* Тарту, 1973. Т. 6. С. 497.
- <sup>86</sup> *Гуревич А.Я.* Проблемы средневековой культуры. М., 1981. С. 327.
- <sup>87</sup> *Фрейдентберг О.* Паллиата // *Фрейдентберг О.* Миф и театр. С. 58.
- <sup>88</sup> *Феллини Ф.* Делать фильм // *Иностранная литература.* 1981. № 10. С. 239.
- <sup>89</sup> *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. В 30 т. Т. 22. Л., 1981. С. 92.

## Пролог шута к трагедии «Человек»

*«...Я заранее обещаю почтеннейшей публике, что намерен смешить ее до смерти, каких бы серьезных и трагических замыслов ни питал поэт. Да и к чему вообще серьезность, если человек – тварь курьезная, только действует он на сцене более пространный, куда актеры малой сцены втираются, как в “Гамлете”, но как бы ни важничал он, придется ему за кулисами снять корону, сложить скипетр, театральный кинжал и отставным комедиантом проскользнуть в свою темную каморку, пока директор не соблаговолит объявить новую комедию.*

*<...>*

*Какие бы глазки ни строила нам личина, она никогда не обходится без мертвой головы, и жизнь – лишь наряд с бубенчиками, облекающий Ничто, и бубенчики звенят, пока их не сорвут и не отбросят в гнев. Все лишь Ничто. И оно удушает само себя, жадно само себя оплетает, и это самооплетание есть лукавая видимость, как будто существует Ничто, однако если бы удушение замедлилось, отчетливо проявилось бы Ничто, перед которым нельзя не ужаснуться; глупцы усматривают в таком замедлении вечность, однако это и есть доподлинное Ничто, абсолютная смерть, и, напротив, жизнь заключается лишь в непрерывном умирании.*

*Если отнестись к этому серьезно, недолго угодить в сумасшедший дом, я же отношусь к этому просто как шут и вывожу отсюда пролог к трагедии, правда, автор был настроен возвышеннее и вписал в трагедию Бога с бессмертием, чтобы придать своему “Человеку” значительность. Я же надеюсь при этом сыграть в трагедии роль древней судьбы, которой греки подчиняли даже своих богов, и в такой роли надеюсь поистине безумно перепутать между собой действующие лица, чтобы они своими силами не одумались, а человек, в конце концов, должен будет возмнить себя Богом или, по меньшей мере, вместе с идеалистами и мировой историей творить подобную маску.*

*<...>*

*Я не преграждаю пути маскам; пусть будет маска на маске, тем забавнее срывать их одну за другой до предпоследней, сатирической, гиппо-*

*кратовой, и до последней, которая не снимается, не смеется, не плачет, она без волос и без косы; это череп, которым заканчивается трагикомедия. Против стихов я тоже не возражаю; они комичнейшая ложь, как и котурны – комичнейшая напыщенность.*

*Пролог уходит»\*.*

\* \* \*

Произнесенный шутом-Прологом отрывок взят из пронзающей глубиной отчаяния книги «Ночные бдения» Бонавентуры, которая вышла в свет в самом начале XIX столетия. (Ее автором, вероятно, был Ф.-В.-Й. Шеллинг, писавший под псевдонимом Бонавентура.)

Согласно Бонавентуре, автор трагедии «Человек» – поэт, уже мало похожий на счастливого Гения – творца новой Вселенной, каким он еще совсем недавно грезился немецким романтикам-утопистам. Несчастный и изверившийся, он повесился после того, как издатель отверг его сочинение. Стоит ли удивляться, что именно шуту доверено высказать всю глубину его разочарования в судьбе человека и человечества, достойной одновременно смеха и слез?

«Ночные бдения» – роман-пророчество. Ведь еще более чем целый век человечество станет ощущать лишь отдельные глухие толчки будущих катаклизмов, способных похоронить веру в прогресс, веру в человека и, страшно сказать, в самого Бога. Во время ночных бдений Бонавентуре являются призраки из будущего, которые уже будущего не имеют. В мелькании масок, в жуткой нерасторжимости театра и жизни, бедлама и разумного существования ему откроется, до чего дошел и до чего еще может дойти человек в своих мечтах и деяниях, так что, скорее всего, «Творцу придется по возможности скорее перечеркнуть и уничтожить мир как неудавшуюся систему»\*\*.

Пролог к трагедии «Человек» – это пролог к XX веку, когда станут двусмысленными многие ранее незыблемые ценности, и мрачный образ Ничто, пустоты, смерти, гибели без смысла и продолжения проглянет в сочинениях философов, в картинах художников и романах писателей...

Как далека глубина отчаяния Шеллинга-Бонавентуры от «донкихотства» Сервантеса, умевшего и плакать, и смеяться от души над «комедией жизни»!

Неслучайно бдения Бонавентуры ночные, они погружены в ночь, когда он пускался, разыскивая истины, странствовать, уподобляясь сумеречному Дон Кихоту, среди образов-фантомов своего сознания.

Помешательство героя Шеллинга, как и героя Сервантеса, – это способ приблизиться к прозрениям, недоступным здравому уму. Только Дон Кихот, «побитый» рыцарь Дон Кихот, даже в отчаянии защищен от злых сил своей добротой и надеждой. В ночных же кошмарах Бонавентуры нет и проблеска света. И если действующие лица «комедии жизни» не раз ранили безумного идадьго обманом и жестокостью, в ней все-таки находилось место и для других «амплуа». В книге Шеллинга метафора

\* Бонавентура. Ночные бдения. М., 1990. С. 88–91.

\*\* Там же. С. 57.

«Мир-Театр» приобретает характер мрачного гротеска – ведь под «нарядом с бубенчиками», в который облечена жизнь, нет ничего (ничего!), одно зияющее чернотой и пустотой Ничто.

Театральность, разлитая вокруг (убеждается Бонавентура, убеждает Шеллинг), – ложь, помогающая человеку выстраивать бесконечные «грезы грез», громоздить «целые системы самолюбования», обманывая себя самого, чтобы, «восходя по своим собственным плечам или, как Мюнхгаузен, вытягивая себя за косичку, достигать небес, так что уже не понадобится думать о каком-то новом небе»<sup>\*</sup>. В такой безоглядной критике культуры слышатся прямо-таки ницшеанские интонации: «“О фальшивый мир! – воскликнул я в бешенстве. – Мир, где все поддельно, даже косички твоих обитателей, бессмысленное, пошлое столпотворение шутов и масок...”»<sup>\*\*</sup>.

Как и некогда Сервантес, автор «Ночных Бдений» делает границу между жизнью и театром, правдой и иллюзией, разумом и безумием нечеткой и подвижной, что уже в «Дон Кихоте» приводило не только к ошибкам и недоразумениям, но и к разочарованиям и бедам.

Для Шеллинга (как, впрочем, и для Сервантеса) театрализованный мир – умысел не Бога и не Судьбы, а самого человека, который в своем слепом и безумном «донкихотстве» не знает удержу, так что бутафорский «шлемотаз» Дон Кихота и его «грозное» копьё давно уже отошли в прошлое, уступив место не шуточным и далеко не «рыцарским» поединкам на сцене истории.

В «Ночные бдения» Бонавентуры включен рассказ о спектакле театра марионеток (Бонавентура взялся помогать кукольнику) в маленькой немецкой деревне вблизи французской границы, «за которой, – пишет Шеллинг, некогда пламенный сторонник Французской революции, – давалась великая трагикомедия, но король дебютировал неудачно, а шут в роли Свободы и Равенства потрясал человеческими головами вместо бубенцов»<sup>\*\*\*</sup>. Случилось так, что, воодушевленные историей Юдифи и Олоферна, жители деревни готовы были взбунтоваться и всерьез требовали... голову деревенского старосты.

Как не вспомнить случай, когда Дон Кихот разгромил раек маэсе Педро, перепутав, где театр, а где реальность. История кончилась тем, что незадачливому идальго пришлось раскошелиться.

Случай с Бонавентурой был пострашнее, и в нем не осталось ничего смешного. Несмотря на то что крестьяне в конце концов от «революции» отказались, инцидент окончился самоубийством кукольника, который не смог пережить потерю театра, объявленного политически опасным и конфискованного властями.

Гениальное прозрение Шеллингом трагической участи человека, потерявшего среди «столпотворения шутов и масок» и увидевшего вдруг, как набирающий все новые и новые обороты маховик культуры готов провалиться в Ничто, в XX веке станет едва ли не привычной истиной. Так же как и жуткий смысл древней метафоры «Мир-Театр».

---

<sup>\*</sup> Бонавентура. Ночные бдения. М., 1990. С. 122.

<sup>\*\*</sup> Там же. С. 125.

<sup>\*\*\*</sup> Там же. С. 152.

## XX век: драматизм картины мира

### *Действие третье. Картина первая*

Новое время драматично.  
*Виктор Гюго*



В своем «Предисловии к “Кромвелю”» Гюго назвал Новое время драматичным. И был совершенно прав. Но драматизм драматизму рознь.

Некогда в Средние века человек ощущал свою причастность к вселенской драме искупления грехов через страсти и мученическую смерть Христа. Драматизм Священной истории был понятен, логичен и оправдан религиозной верой.

Драматизм постренессансной эпохи – иной. В истории случился скачок от долгого периода безусловного преобладания традиционных обществ к обществу нетрадиционному, в котором постепенно вызревала и

мужала свободная личность, не скованная жесткими канонами общественного бытия и сознания. Иначе говоря, в эпоху Возрождения родился человек, способный бесстрашно пускаться в путь на поиски истины, не оглядываясь на традиции и авторитеты, мало того, задумавший создать новый мир (мир!) гуманистической античности, при этом совершенствуя природу себя самого – богоподобного творца этого мира. (Конечно, речь идет прежде всего об итальянских гуманистах, которые являлись наиболее ярким и живым проявлением сущности свершившегося в новоевропейской истории переворота.) Когда в XVI веке на улицах и площадях европейских городов стали появляться часы, это означало, что люди уже начали освобождаться от слепого подчинения ежечасно и ежегодно повторяющимся ритмам природного и церковного календаря. Теперь время, текущее в неизведанное завтра, стало зависеть от их воли и их способности предопределять свое будущее (следующий час, следующий день, следующий год).

Эпоху Возрождения не раз назовут «переходной» эпохой. (Мысль об ее «переходном» характере, в частности, блестяще обоснована в трудах Л. Баткина.) Силетение противоречий, сосуществование противоположностей, «многообразие незатвердевших социальных ролей»<sup>1</sup> – такова эта неоднозначная, текучая, отвсечивающая разными возможностями эпоха, которую в будущем и возвышали, и упрекали в грехе человекобожия. В период кризиса идей Возрождения, пишет Баткин, цитируя далее Б.Р. Вишпера, наступит время «отчаявшихся и отчаянных, надломленных и неистовых»<sup>2</sup>. Отчаявшихся, надломленных, но и отчаянных, неистовых! Ибо, как покажет время, убить свободную волю человека, родившуюся на пороге Нового времени, невозможно.

Эпоха Ренессанса – своего рода трамплин для ускоренного, исполненного драматизма развития европейской культуры на пути прогресса. Невиданная ранее энергия созидания (открыть! познать! изобрести!) вопреки неудачам, помехам, разочарованиям будет отныне определять жизнь нетрадиционного общества и сущность человека, смеющего мыслить и творить без оглядки на общепринятые истины и авторитеты. И если некогда «титаны Возрождения» задумали не более и не менее как направить в нужном направлении историческое время и воссоздать античность заново, то человек Новейшего времени не раз возьмется перекроить карту мира и в корне изменить сам этот мир. Революции, утопии, планы и программы – политические, экономические, педагогические, эстетические – переполняют историю и культуру XX века, прежде всего его первой половины. Хочется еще раз вспомнить работу Ю.М. Лотмана «Культура и взрыв», в которой обоснован принцип развития культуры через перманентную смену периодов относительного покоя и катастрофических потрясений и переворотов, приводящих к «смене веков». Поистине взрывной характер XX века лишь по мере приближения к его середине начнет постепенно иссякать. Какое драматическое, взрывоопасное, но и счастливое время открытий, когда, казалось, свободная воля человека, которой – напоминаю – в свое время как одному из трех чудес удивился Декарт, способна, не останавливаясь ни перед чем, перестраивать и перекраивать реальный мир и картину мира! Но в этом взлете творческой свободы была и другая сторона.

С.С. Аверинцев в одной из своих работ привел цитату из «Коммунистического Манифеста», в которой речь идет о «вечном движении» и «непрерывной неуверенности», отличающих индустриальную эпоху «от всех других»<sup>3</sup>. Конечно, говоря о «непрерывной неуверенности», авторы «Манифеста» имели в виду прежде всего законы рыночной экономики, подверженной внезапным потрясениям, падениям и взлетам. Но такая же неуверенность обнаружится и в гораздо более широкой сфере жизнедеятельности свободного человека-творца Нового и тем более – Новейшего времени.

Еще Р. Декарт пытался исследовать возможности разума, чтобы в конце концов прийти к неутешительному выводу, что несомненным является лишь акт сомнения. Со временем человек свободной воли все чаще начнет болезненно ощущать пределы собственных возможностей знать, чувствовать, уметь (их некогда пытался осмыслить и привести в систему И. Кант).

В XX веке строгая и стройная логика кантовского анализа человеческих способностей будет нередко уступать место драматическому ощущению изначальной обделенности недавно, казалось бы, удачливого «покорителя природы», его потерянности в мире, переполненном непостижимыми тайнами и загадками. Причем самой непостижимой загадкой окажется именно сознание, дарованная человеку (Богом? Природой? Судьбой?) страсть истолкования всего и вся. «История знает эпохи, которые характеризуются великим беспокойством, – пишет Х. Ортега-и-Гассет в работе “Идеи и верования”. – Как раз к такому типу относится и наша эпоха». «Причиной нынешнего великого беспокойства, – продолжает испанский философ, – в конечном счете явилось то обстоятельство, что после многих столетий в высшей степени плодотворной интеллектуальной деятельности и максимального внимания к ней человек постепенно перестает понимать, что ему делать с идеями»<sup>4</sup>. Дело в том, что, окружив себя сетью многослойных интерпретаций, великим множеством смыслов, образов, артефактов, современный *homo sapiens* вдруг остро ощутит абсурдность так называемого культуротворчества. Созданная им «вторая реальность» покажется слишком далекой от реальности «истинной» и будет осмыслена как непреодолимая преграда для познания этой последней. «Человеку суждено быть сочинителем»<sup>5</sup>, – сокрушается Ортега. Сочинителем того выдуманного призрачного мира культуры, в котором он существует. «Итак, – напишет он, – то, что мы обычно называем реальным, или “внешним”, миром, есть не голая, подлинная и первичная реальность, с которой сталкивается в своей жизни человек, но уже интерпретация, данная им этой реальности, то есть идея»<sup>6</sup>.

Какой изощренный самоанализ! Самоанализ, загоняющий человека в тупик заведомо неразрешимых проблем бытия и сознания! Что делать с идеями? Где искать истину? Что на самом деле может человек свободной воли, не знающий удержу в своих желаниях решать, действовать, созидать? Под натиском проблем и сомнений картина мира становится подвижной, неустойчивой, драматически напряженной.

Еще Э. Гуссерль – основоположник феноменологии – обнаружил драматическую подоплеку мыслительной активности *homo sapiens* и вынужден был с горечью сделать следующий вывод: «Истинное идеально, а не реально. Оно есть, а не существует»<sup>7</sup>. А поскольку у позднего Гуссерля (как и позднего Хайдеггера) процесс познания и истолкования превратится в самопроявление бытия, более того – в само это бытие, неизбежно погружение реальности в сознание, растворение ее в интерпретации, ускользание вместе с «несуществующей» идеей в пустоту. Как будет вынужден признать Гуссерль, предмет не существует, а только «мнится». Только мнится! Типичный представитель «философии жизни» А. Бергсон, уподобивший картину мира вечному струению жизненной энергии, вероятно, не преминул бы с ним согласиться. «Реальное, – пояснял он еще в начале века в книге “Творческая эволюция”, – это постоянная изменчивость формы: *форма есть только мгновенный снимок с перехода*»<sup>8</sup>. Форма уподобляется исчезающему мгновению, моментальной остановке безостановочного движения, она почти призрак, фантом, промельк, за которым не угнаться... А разве не такова же и истина Бытия Хайдеггера, которая то открывается, то скрывается,

дразня человека этим своим присутствием-отсутствием, своей странной то ли реальной, то ли мнимой природой?

Как все это похоже на то, что происходит в квантовой физике, когда двойственность элементарной частицы (корпускула и волна) приводит к эффекту ее «исчезновения», а вернее, перехода в состояние виртуальности – состояние то ли бытия, то ли небытия. (По утверждению Ф. Капра, частица – «нечто среднее между существованием и несуществованием»<sup>9</sup>.)

Многие философы XX века (достаточно назвать такие имена, как Бергсон, Бердяев, Гуссерль) «воюют» с «косной» материей, пытаясь поймать ускользающую «истину бытия» в потоке сознания, в процессе непрерывных интерпретаций. Не так ли и многие художники, атакуя материальность, иллюзию, все то, что называлось «реализмом», будут ловить «момент истины», момент между существованием и несуществованием формы, расчлняя, рассекая предмет, уходя в беспредметность, творя где-то на границе сна и яви, безумия и нормы, искусства и неискусства? Плывет, растворяется в процессе интерпретации, превращается то ли в видимость, то ли в фантазию и реальный объект, и добытая истина. А в конечном итоге (о, ужас!) – и все наработанные веками богатства культуры. Истоки столь опасной логики, видимо, надо искать в философии самого отчаянного негилиста – Фридриха Ницше. «Нет устойчивых фактов, – писал он, – все течет, недоступно, удалено; наиболее прочны, пожалуй, наши мнения»<sup>10</sup>. А раз так, то и получается, что ««кажущийся» мир есть единственный: “истинный мир” только *прилган к нему*...»<sup>11</sup>. Странный мир, мир неистинный, «кажущийся», подчас абсурдный – что мы знаем, что подразумеваем? Не является ли и в самом деле познание и творчество лишь способом лганья человека самому себе?

К тому же в наше время пришлось столкнуться с такими явлениями, перед которыми сплошь и рядом оказывались бессильны все прежние методы истолкования. Физики, углубляясь в мир микрочастиц, генетики, разгадывая структуру гена, астрономы, раздумывая над парадоксами четырехмерного пространства-времени, и многие другие нередко оказывались перед лицом странного, непонятного, абсурдного мира. «Действительно ли, – задавался вопросом В. Гейзенберг, – природа может быть такой абсурдной, какой она предстает перед нами в этих атомных экспериментах?»<sup>12</sup> А искусство? Образ странного, непонятного, подчас фантастического мира со времен символизма периодически возникал на страницах литературных произведений, на полотнах живописцев, на театральных подмостках, пока усилиями дадаистов и сюрреалистов творческий алогизм не утвердился окончательно как сознательная эстетическая программа. Разрабатывая методы освобождения художника от контроля разума, вождь сюрреалистов А. Бретон рассчитывал, что новое искусство будет отличаться «очень высокой степенью *непосредственной абсурдности*»<sup>13</sup>. Впрочем, не только сюрреалисты и дадаисты, но и значительная часть художников авангарда увидят мир сдвинутым, загадочным, таящим в себе безумие, хаос, абсурд. Как известно, в эстетике абсурда отразилась нарастающая абсурдность бытия, что стало явью после трагических событий двух мировых войн. Но также и своего рода абсурдность сознания, изощренного в мастерстве разветвленных истолкований.



«Самым понятным в мире становится то, что он слишком непонятен – до вздрога, до страха»<sup>14</sup>, – пишет К.А. Свасьян, автор интереснейшей книги «Феноменологическое познание», разбираясь в прозрениях и мучительных туниках гуссерлианской философии. В минуты растерянности перед загадочностью бытия и сознания даже таким сильным мыслителям, как Эйнштейн или Хайдеггер (вспомним, что немецкий философ обозначал ускользающую истину Бытия перечеркнутым крест-накрест словом «Тут-бытие» [*Dasein*]), оставалось, по их собственному признанию, уповать только на Бога.

Драматизм мировосприятия – казалось бы, что ж тут нового? В истории бывали эпохи и жесточайших бедствий – войн, бунтов, смут, голода, моровых язв, ожидания близкого конца света, и все это находило отражение в искусстве. Однако мир XX века, чье крайне мучительное «беспокойство» выразилось в парадоксах, странностях и безумствах авангарда, сильно переменился. Зашатались, затрещали, стали рушиться вековые основы изменчивой, но всякий раз ясной и завершенной картины мира, которая делала существование целых поколений, несмотря на превратности реальной жизни, осмысленным и защищенным. Особый драматизм современного мировосприятия порожден не только войнами и революциями беспокойного XX века, не только боязнью атомной или природной катастрофы (апокалипсическое ощущение близкого конца света в истории не редкость), но еще и утратой устойчивых ориентиров человеком Новейшего времени, намеренным на свой страх и риск обустроить (теперь и немедленно!) земную жизнь и перекроить картину мира, что неминуемо порождает сомнения в собственных силах и возможностях.

Не потому ли в XX веке снова и все чаще будет вспоминаться как знаковая метафора драматизма мировосприятия древний образ Мира-Театра, в котором человек-«актер» обречен существовать в окружении созданных им самим «декораций», называемых ценностями культуры?

Вера в победное движение прогресса, в просвещение, науку, великие силы человека свободной воли время от времени окажется отравленной не только и не столько мыслью о бренности земного существования, сколько пугающей догадкой о том, что сама жизнь – лишь пустотная бутафория, а дела человеческие – самообман. Герой известного романа Р. Музиля однажды вспомнил, что Гёте в одной из статей об искусстве писал: «Человек – существо не поучающее [прочь ригоризм просветителей! – С.Б.], а живое, действующее и влияющее!» И что же, герой Музиля – *alter ego* самого автора? «Он почтительно пожал плечами», но все-таки не преминул внести примечательное «уточнение» в определение, данное великим поэтом. Существо живое? Существо действующее? «Разве что как актер, не думающий о кулисах и гриме и воображающий, что он совершает какие-то поступки на самом деле...»<sup>15</sup>

Итак, человек XX века – первооткрыватель и творец нового – вслед за храбрым рыцарем Дон Кихотом снова и снова будет обнаруживать причастность к своей жизни и судьбе старинной метафоры «Мир-Театр», в которой странным образом смешались комедиантство и трагизм. «Веселый ужас» открытия, что все на свете – лишь декорация, лишь игра (истина, известная уже позднеантичным философам, глубоко прочувствованная мыслителями, поэтами, ху-

дожниками эпохи барокко, а в ночных видениях Бонавентуры доведенная до смертного предела – до провала в небытие, в Ничто), в XX веке кочует по страницам философских сочинений, питает творческое воображение художников. Человека, за спиной которого бесценный опыт великих культур, приводит в содрогание неизбывное чувство иллюзорности создаваемых им «утешительных безделушек» (*Ницше*) перед лицом неминуемой смерти людей и цивилизаций, вечное самообольщение этими «безделушками», вечное комедиантство на сцене истории. (Неслучайно, видно, пролог к трагедии «Человек» у Бонавентуры читает шут.)

При всем том прошлое столетие, в отличие от эпохи барокко, не назовешь веком театра и открытых театрализаций в литературе, живописи или скульптуре. Но ведь именно тогда был написан «Театр/Роман» Луи Арагоном, основан Театр-Музей Сальвадором Дали, созданы серии работ Пикассо, которые именуются не как-нибудь, а «Театром Пикассо». Театр, театр... Недавно переведена на русский язык книга французского социолога Ги-Эрнеста Дебора «Общество спектакля», а статья М. Фуко, посвященная анализу трудов постмодерниста Ж. Делёза, наверное, неслучайно названа им «*Theatrum philosophicum*». Вспомним, кстати, как итальянский архитектор Альдо Росси продемонстрировал на Венецианской бьеннале в 1980 году плавающий на барже по каналам города «*Theatrum mundi*» – модель «Мирового театра», странствующего по городу как бы в поисках своего места среди великих классических построек и в то же время затаившего в себе постмодернистскую насмешку над затеянным архитектурным «хепенингом».

После опыта поп-арта, иронически подменявшего суть – оболочкой, душу – телом, портрет – имиджем, товар – упаковкой, художнику не составляло труда представить себе образ мира нагромождением бутафорских предметов, вещей, форм, уподобляя его складу театрального имущества. (В сущности, изображением такого Мира-Театра были, к примеру, созданные в 1980-х гг. «Скульптура-театр» Альберто Бурри или «Последняя сцена» Ганса Голлейна.)

Однако можно ли считать, что главной и единственной причиной тяготения художника (и не только художника) прошлого века к игре и разного рода театрализациям является мучительное ощущение обманчивости окружающего Мира-Театра? Вряд ли. Ведь зачем-то многим мастерам надо было (вольно или невольно?) перевоплощаться, подобно актеру, в ребенка или дикаря («наива», «примитива»), не ведающего правил мастерства и эстетического вкуса, а то и в безумца, готового все перевернуть с ног на голову.

И почему-то живописцу, как правило, уже не хочется быть ни мечтательным романтическим Гением, ни искателем «правды жизни» или сезаннистской «истины в живописи». Но зато он готов стать художником-лицедеем, затевающим «игры» и с искусством (с языком искусства), и со зрителем. Быть может, искушение театральностью и игрой не столько случайно, сколько необходимо и предопределено? Ведь XX век – это век меняющейся картины мира. А значит, век напряженных драматических поисков новых методов познания и творчества.

# Образ становящегося мира

## Действие третье. Картина вторая

Все грани становятся ложными.  
Но живому нет грани.

Вячеслав Иванов

Гёте, предпочитавший доверять поэтическому прозрению «живой истины» гораздо больше, нежели просветительскому рационализму, однажды высказал весьма категорическую мысль: «Произведения природы можно узнавать, только схватывая их в *становлении*»<sup>16</sup>. В становлении! Не будет чужда эта мысль и немецким романтикам.

Пройдет время, и страстный почитатель великого поэта Освальд Шпенглер в своей знаменитой книге «Закат Европы» (вышла в свет в 1918 г.), сближая и разводя культуры согласно принципу морфологического сродства, назовет западноевропейскую культуру Нового времени «фаустовской» и посчитает основным элементом «фаустовской» картины мира «чувство неумолимой логики становления». Если отвлечься от шпенглеровской морфологии, то, в общем и целом, с его оценкой «фаустовской» культуры вряд ли можно не согласиться.

Деятельный поиск истины, вечное движение к цели, вечная неуспокоенность – таков Фауст. Такова же и «фаустовская» эпоха.

К XX веку «фаустовская» энергия становления, заданная некогда «титанами» Ренессанса, сгустилась, образуя взрывоопасную смесь. Стремительное нарастание темпа и ритма жизни, быстрота передвижений людских потоков, товаров, информации – все это и многое другое стало возможным не просто в результате великих технических изобретений. В конечном итоге причиной невиданного прежде динамизма была не имеющая ни названия, ни облика, но набравшая великую силу и не скованная теперь, в сущности, никакими «табу», благодатная и опасная свободная воля человека Нового времени, намеренного по собственному разумению творить свою историю и перекраивать картину мира. Вот уж действительно торжество «логики становления»! Тем более что эта логика в XX веке стала осознаваться как обязательный и наиважнейший принцип современного неклассического познания и творчества.

С появлением квантовой механики окажутся окончательно подорваны основы «ставшей» вселенной Ньютона–Лапласа. В начале XX века великий французский ученый А. Пуанкаре математически обосновал теорию динамичных систем. А в 1929 году вышла в свет главная книга английского математика, логика, философа А. Уайтхеда «Процесс и реальность», на страницах которой автор, опираясь на новейшие открытия физики, описал материальный мир как неостановимый процесс становления. Вслед за И.Г. Фихте Уайтхед рискнет говорить даже о «развивающемся Боге».

Бергсон в упомянутой книге «Творческая эволюция» нарисовал образ вечно «становящейся» Вселенной, представляющей собой поток жизненной энергии – без целей, причин и следствий, без Божественного предопределения. Подобный

же образ грандиозного космоторчества создаст и Н. Бердяев, только у русского религиозного философа речь идет о великом теургическом действе, в котором сольются силы природы и разума, воссоединятся Божественная сила и воля человека. Движение повсюду! Природа и дух, бытие и сознание, человек и окружающий мир будут все чаще мыслиться, взамен прежнего противостояния, в неразрывном единстве процессов взаимодействия.

Движение везде! З. Фрейд исследует изменчивые процессы подсознания. Л. Выготский, А. Леонтьев, И. Павлов будут изучать динамику психических явлений. Даже прежние представления о так называемом естественном языке, на котором мы говорим, как о языке-сообщении, языке-форме уступят место новому пониманию языка как деяния, как творчества. (Немалую роль в этой «смене вех» лингвисты приписывают А. Потебне.)

Некогда в древнегреческом театре из союза и противостояния актера и зрителя рождалась трагедия, сердце которой – драматический агон. Драма, собственно, и есть агон – спор и противоборство, энергия движения, страстного поиска истины.

Мысль о том, что агональное мышление, взращенное преимущественно древнегреческой философией и театром, было унаследовано европейской культурой и определило ее характер и суть, высказывалась не раз. Относительно XX века можно сказать, что внутренний драматизм такого мышления вошел действительно в плоть и кровь современного бытия, пронизанного энергией становления. Лингвисты насчитывают огромное число слов с приставкой «анти» в древнегреческом языке. Греки прежде всего спорили, боролись, соревновались. Что касается нашего времени, то, наверное, лингвистические подсчеты и ни к чему – достаточно вспомнить, когда родились антироман, антиискусство, антиархитектура, антидрама и многие другие «анти» вроде античастицы и антимира. Как видно, неслучайно принцип диалогизма, открытый греками, лег в основу многих современных теорий в самых разных областях знания. К концу века с ним все чаще связывается развитие постнеклассической науки и искусства (диалог наций и культур, прошлого и настоящего, настоящего и будущего, диалог человека и природы, диалог научных дисциплин, художественных стилей, жанров и т.д.). В науке, искусстве, культуре, языке – везде готовые смыслы, принципы, системы теснил «агон», спор истины и сути, слова и мысли, образа и предмета, когда место ставшего занимает становящееся, завершено – незавершенное, безусловное – условное, единственного возможного – вариативное.

Для таких теоретиков «диалогического мышления», как М. Бубер и М. Бахтин, процесс познания – это всегда живой диалог «сторон» – объекта и субъекта, «Я» и «Другого», диалог культур, традиций, стилей, вкусов. Это всегда – «событие», «встреча» (Бахтин ввел еще одно понятие – «поступок»), словом, живое сотворчество «участников» диалога, не имеющее вполне предсказуемого итога.

И для М. Хайдеггера все значимые явления жизни тоже предопределены «встречами» и «событиями» (т.е. динамикой отношений). В споре (можно сказать агоне) Земли (*Erde*) и Мира (*Welt*), в их постоянном сближении-расхождении, закрытости-открытости случаются моменты (это и есть «события»), когда в про-

свете (*Lichtung*) проступает истина Бытия. Она только и может добываться в противоборстве с сущим, что, по мысли философа, не имеет «ничего общего с доказательством тех или иных положений за письменным столом».

Драматизм внутреннего движения пронизывает и феноменологию Э. Гуссерля, который тщетно искал способ обрести решение нескончаемого спора познающего и познаваемого.

Что касается герменевтики, то она, вероятно, попросту не получила бы в XX веке столь мощный импульс к развитию, если бы в философии (науке, искусстве) прежние затвердевшие методы познания и творчества не оказались бессильны перед открывшейся ученому и художнику подвижной картиной разветвленного диалогизма.

Движение везде! После того, как в лингвистике была освоена и задействована во множестве теорий мысль Ф. де Соссюра о принципиальном несовпадении «означаемого» и «означающего», знака и значения, слова и предмета, язык и реальность стали рассматриваться в постоянном диалоге, споре (агоне), в постоянном подвижном «примеривании» друг к другу.

А искусство? Разве не живым нервом большинства авангардистских новаций – скажем, в живописи – являлось намеренное несовпадение изображаемого и изображенного, затеянный художником «агон» между реальным объектом и образом?

Живопись XX века являет собой, за редким исключением, картину мира, пришедшего в движение, мира вздыбленного, неустойчивого, нередко конвульсивного, мира собранного (а вернее, как бы возникающего на глазах) из отдельных частей и готового вот-вот снова распасться на части... Этот мир выплескивается из прежде незыблемых границ видов и жанров искусства, из привычных границ произведения, а иногда даже прорывает границы художественного творчества. Такой драматизм восприятия и образного языка, в отличие от драматизма, к примеру, «Изенгеймского алтаря», творений Эль Греко, Рембрандта, Ван Гога, кажется, несет в себе прямо-таки разрушительное начало. Но вероятно, и созидательное тоже? Перед нами опять явно не мир Ньютона–Лапласа, или лучше сказать – не мир Рафаэля–Мане.

Надо отметить, что именно живопись оказалась способна дать наиболее впечатляющее представление о пронизывающей современное искусство в целом энергии созидания, созидания нового, а значит, и прорыва в неведомое (в космическое пространство и пространство подсознания, в микромир и в мир «четвертого измерения»). Неслучайно именно в живописи были созданы обобщенные и наглядные образы динамического «становящегося» мира.

Как бы ни назывались картины зрелого В. Кандинского, все равно словно бы космические ветры нередко овевают все эти клубящиеся вихри линий и цветовых потоков на его абстрактных полотнах, все это бесподобное по красоте струение, скольжение, кипение живописной «материи». Даже большие геометрические композиции художника поражают разнообразием форм, тоже заряженных энергией становления: цветные овалы, квадраты, круги, прямые и вьющиеся линии пересекаются, сталкиваются, кружатся, разлетаются – их покой часто обманчив, они будто вот-вот готовы перестроиться, как узор калейдоскопа.

Все словно теперь и сейчас находится в процессе созидания в пейзажах сотоварища Кандинского по «Синему всаднику» Ф. Марка. Художник, в сущности, пишет не пейзажи, а создает почти апокалипсический образ живой творящей и творимой природы.

М. Шагалу было суждено стать поэтом бесконечного воздушного пространства, в котором парят, плавают, кружатся, кувыркаются скрипачи, художники, циркачи, любовники, лошади, куры, букеты, часы, Эйфелевы башни и Бог знает кто и что еще. Шагал постоянно возвращается к воссозданию на полотне некоего космического действия, охватывающего небо и землю, срывающего с места всех и вся. И снова перед нами невероятный и в то же время по-детски наивный образ мира, пришедшего в движение, мира «становящегося».

М. Эрнст – немецкий художник-романтик неромантической эпохи, участник движения дадаистов и сюрреалист по призванию – любил изображать некие подобия космических пейзажей с висящими в прозрачном пространстве, пронизанном световыми лучами и энергиями становления, то ли лунами, то ли планетами.

Призрачен, загадочен, причудлив мир и на полотнах П. Клее: кажется, он так же неустойчив и летуч, как мир сна или грезы. И вместе с тем этот фантастический универсум (то ли видение, то ли предчувствие), возникающий из лоскутных узоров, из «неумело» нарисованных и абстрактных предметов и фигур, из разбросанных по холсту букв, цифр и значков, из смутных догадок и намеков, полон внутреннего движения, будто чья-то рука собирает, выстраивает эти странные композиции, творя образ неведомого и неизвестно где возникающего мира. «Форму нигде и никогда нельзя рассматривать как завершенность, как результат, как окончательность, – считал Клее, – это всегда – генезис, становление, проявление сущности»<sup>17</sup>.

Что говорить, многие живописцы XX столетия – кубисты, абстракционисты, футуристы, экспрессионисты и другие изобретатели нового художественного языка – волей-неволей воссоздали на полотне образ как бы низвергнутого в хаос и возникающего вновь («становящегося») мира, образ своего рода космогенеза<sup>18</sup>.

Итак, в Новейшее время суждено было убедиться в неоспоримости истины, что любой язык общения человека с природой, историей и себе подобными (так называемый «естественный» язык, язык науки и искусства) является процессом активного динамического сотворения смыслов и образов. Такой драматизм диалога с окружающим миром открывается философам, ученым, художникам (зачастую именно последние являются первооткрывателями) в своем всеобъемлющем значении, определяющем суть современных проблем познания и творчества.

Иначе говоря, принцип динамического подхода к научному и художественному осмыслению реальности будет стремительно превращаться во всеобщий постулат, определяющий характер современной (неклассической) картины мира. Обоснованием ее внутреннего драматизма станет синергетика – новейшая наука (а вернее – новейшая стратегия познания и творчества) с ее ориентацией на неравновесные, открытые системы, процесс самоорганизации которых зиждется на динамичном взаимодействии и противоборстве (диалог! агон! драма!) порядка и хаоса.

# Стрела – сеть – поле

## *Действие третье. Картина третья*

Мы все подвешены в языке  
таким образом, что не знаем,  
где верх, где низ.

*Нильс Бор*

С открытием второго закона термодинамики (доказательство неизбежности энтропии) давние догадки о необратимости времени обрели вид точной математической формулы, а образ мира как невозвратного движения в будущее – строгое научное обоснование. Образом «становящегося» мира были безжалостно смазаны четкие контуры вечного совершенства античного Космоса и средневекового иерархического миропорядка. Стрела, летящая в будущее, стрела прогресса стала в конце концов метафорой поступательного развития (вперед и дальше!) природного и исторического бытия. (Образ «стрелы времени» в его широком мировоззренческом смысле был впервые предложен в 1928 г. физиком А. Эддингтоном в работе «Природа физического мира».)

Но пройдет время, и настанет пора иных образов и иных метафор. «Мы дети стрелы времени, эволюции...», – пишут И. Пригожин и И. Стенгерс, авторы книги «Время. Хаос. Квант», и вместе с тем с первых страниц предупреждают читателя, что их главная целевая установка – отрицание пресловутой метафоры<sup>19</sup>. Почему? Да потому, что теперь образ мира ассоциируется не со стрелой (стрелой времени, стрелой однонаправленного поступательного развития), а с... сетью, паутиной, тканью, иначе говоря, с подвижным, хотя и не имеющим определенного вектора движения сплетением причин и следствий, начал и концов, взаимосвязей и взаимоотражений. «Таким образом, – писал еще В. Гейзенберг, – мир оказывается сложной тканью событий, в которой связи различного рода сменяют друг друга или перекрываются, или объединяются, тем самым определяя текстуру целого»<sup>20</sup>. Подобные представления так естественны в эпоху квантовой механики, в эпоху электронных коммуникаций и Интернета! Хотя как не вспомнить, что древние, следуя законам мифомышления, тоже (по-своему!) воспринимали мир как сплетение (сеть!) смыслообразов, нередко уподобляя божественное (и не только божественное) творчество прядению или ткачеству.

Как уже говорилось, у многих народов именно ткачество и прядение являются образом-символом космического творения и, в частности, творения людских судеб (вспомним, к примеру, греческих мойр, прядущих нити людских жизней, отмеряющих длину этих нитей, чтобы в конце концов их оборвать). Но ткачеству и прядению уподоблялось и человеческое творчество! Например, уже у Гомера встречаются такие выражения, как «плести» или «ткать» слова, речи, песни (что позднее не раз будет повторено).

В нашу эпоху, на новом витке исторического развития человек, осмысляя современный образ мира, возвращается, по сути дела, к мифоподобному (но не мифическому) представлению о мироздании, построенном по принципу сетевых

взаимодействий, сетевого плетения. «Паутина жизни» – так назовет Ф. Капра одну из своих последних книг, описывая картину структурно-бесструктурного единства Вселенной. (Не в этом ли надо искать основную причину тяготения художника XX в. к мифу?)

Опыт структурализма и семиотики позволил представить культуру как текст и, пользуясь постмодернистским термином, как интертекст, построенный на не прямых и дальних взаимосвязях явлений, мотивов, тем, а сам текст – опять-таки как сеть или ткань. «Текст значит текстура, ткань», – поясняет Р. Барт (*textum* [лам.] – ткань). «Но если раньше, – продолжает он, – мы всегда принимали эту ткань за продукт, готовую материю, за которой лежит более или менее спрятанный смысл (истина), то теперь мы подчеркиваем в этой ткани ту порождающую идею, что текст выработан в процессе непрерывного сплетения»<sup>21</sup>. Выработан? Скорее уж вырабатывается, существуя в постоянном столкновении истолкований. Сеть (паутина, ткань), понятая как динамичное пространство непрерывного сплетения взаимосвязей, напряжения сил, вызывает в памяти образ энергетического поля, который и является наиболее точным метафорическим аналогом «становящейся» Вселенной – природы, социального бытия, культуры, языка. Не потому ли в разных областях знания и творчества вошло в употребление слово «поле»? Поле электромагнитное, тепловое, гравитационное. Биополе, а также поле сознания и поле бессознательного (К. Юнг). Поле смысловое, информационное или поле семантическое («семиосфера» у Ю. Лотмана). А еще – текстовое поле, поле герменевтическое... Даже Бог уже иногда представляется неким подобием силового поля. «Бог – не статичное существо и даже не просто личность. Это динамичная, живая, пульсирующая энергия...» – что ж, вполне современная точка зрения, высказанная английским писателем К.С. Льюисом<sup>22</sup>. Связав воедино массу и энергию в своем знаменитом уравнении, положившем начало теории относительности, А. Эйнштейн, по сути дела, обосновал «полевой» (имеется в виду силовое поле) принцип мировосприятия, ориентированного не на относительную простоту линейных связей, а на сложные сплетения причин и следствий, начал и концов.

Постмодернистская модель современной картины мира – «ризом» (в ботанике – хаотическое, лишнее стрелю разрастание корневища без основного корня) – тоже, подобно полю, представляет собой пространство бесконечных трансформаций. Словом, повсюду «поля», видимые и невидимые потенции бытия, открывшиеся человеку XX века в своей вездесущности. К тому же множатся теории поля как гигантской космической самосозидающей структуры, хранилища смыслов и смысловых матриц, к которому способно подключаться сознание (теория Д. Бомы – коллеги Эйнштейна, В. Тростникова, Ю. Фомина). Справедливости ради хочется вспомнить замечательного русского ученого В.Н. Вернадского, во многом предвосхитившего современные теории строения Вселенной (в частности, новейшую вакуумно-полевую теорию) своими работами, посвященными доказательству энергетического единства живой и неживой природы.

Итак, поле, не имеющее ни начала, ни конца, ни иерархических значений, ни устойчивой структуры, ни линейных взаимосвязей причин и следствий, ни



направленного движения, является метафорой современного миропонимания (разумеется, это лишь условное обозначение его характерных особенностей). Быть может, прав был Кандинский, предрекая в своей книге «О духовном в искусстве» замену в скором времени материи электроном? («Теория электронов (то есть движущегося электричества), которые должны всецело заменить материю...»<sup>23</sup>).

Как уже говорилось, именно живопись способна дать наглядное представление о современной неклассической картине мира, переставшей быть иерархической структурой и тяготеющей к образу силового «поля» – пространству энергетических взаимодействий. Такую картину мира не вместить ни в одну из классических схем, не подчинить системе, не описать, опираясь на «линейную» взаимозависимость причин и следствий. Художники-авангардисты, каждый по-своему, словно бы воссоздают в своих произведениях процесс становления обновленного мироздания, при этом ни в коей мере не довольствуясь задачей только «отражать», «изображать», «передавать» и, по сути, активно участвуя в этом процессе (ведь они – изобретатели невиданного языка, на котором только и можно вести диалог с меняющимся миром). Все это наполняет картины таких художников особой повышенной энергетикой, размывающей отчетливость форм, искажающей и дробящей предмет, разрушающей его – вплоть до абстракции, до появления в эпоху поп-искусства «саморазрушающихся» (испаряющихся, сгорающих, истаявающих) произведений.

Кубисты, методом коллажа дробящие, рассекающие предмет, сюжет, пространство и время, экспрессионисты, чье творчество как будто пронизано токами высокого напряжения, заставляющими образы корчиться словно в мучительных конвульсиях, футуристы, увидевшие мир в стремительном движении, когда меняется облик людей и вещей, захваченных ускорением (в основном – итальянские футуристы) или стремящиеся уподобить язык современного искусства «неправильной», но зато спонтанно рожденной «речи» детей, юродивых или так называемых примитивов (главным образом – русские футуристы), многие абстракционисты с их композициями, подобными вдруг ставшим видимыми энергетическим полям, американец Джексон Поллок – представитель «живописи действия», – который тоже творил на холсте своего рода колористические «силовые поля», разбрызгивая, разливая, распыляя краски, – что все это, как не попытка создать образ пульсирующей Вселенной, пронизанной потоками энергий? Недаром К. Малевич, формулируя задачи супрематизма, будет писать об «энергичной силе» нового искусства, которому надлежит подключаться к «беспричинному возбуждению вселенной», а В. Кандинский создаст целую теорию о «беспредметной вибрации», помогающей художнику, следуя «внутренней необходимости», слышать и переносить на холст невидимую духовную энергетику, разлитую в мировом пространстве.

Да и реформаторы театра, к примеру (и, конечно, не только театра), тоже ощутят, почувствуют бесконечный, будоражащий драматизм современного мировосприятия.

Так, один из секретов новаторского метода В. Мейерхольда – повышенное чувство ритма спектакля, которому замыслом режиссера сообщается заряд

мощной энергии движения. А сама эта энергия словно на самом деле сродни энергии мирового целого, проходящей сквозь материю вещей (мейерхольдовская энергия способна пронизывать, если надо, заданный литературный текст пьесы, сюжет, бытовые подробности и т.д.). Неслучайно на репетиции режиссер постоянно воюет с «вялостью», заторможенностью актеров, убежденный в том, что даже Пимена «нужно обязательно посадить на динамического коня»<sup>24</sup>. И вот уже летит вперед действие «Ревизора», сменяются позиции, мелькают, как в кинематографе, мизансцены, выкатываются платформы, в бешеном галопе проносятся танцующие, кто-то не успел добежать, дожевать – словом, все, как хотелось Мейерхольду, «bewegt, страстно»<sup>25</sup>. Главным же, наверное, было то, что накал режиссерского «bewegt» («динамично», «взволнованно») совпадал с самоощущением эпохи, накопившей невиданную энергию ускорения.

П. Брук прямо сравнит спектакль (хороший спектакль) с голограммой, возникающей, правда, на пересечении не лазерных лучей, а энергетических потоков, идущих от актера к зрителю и обратно. (В известной мере режиссер повторяет мысль любимого им А. Арто, считавшего актера сгустком энергии, разлитой во Вселенной. Как тут не вспомнить, например, космические «звоны» и «вибрации» Кандинского или мучительные попытки К. Малевича поймать в силки супрематизма вечные ритмы мирового целого.) Воюя с «неживым» театром, Брук будет ловить и направлять эту внутреннюю энергию спектакля, и уже бруковское «bewegt» будет ощущаться даже в том случае, когда внешнее действие замедлено или почти сведено на нет<sup>26</sup>.

Конечно, для Брука, который не раз высказывал мысль о том, что главное в театре – взаимодействие актера и зрителя, а от всего остального – театрального здания, сцены, декораций, текста, особого костюма – можно отказаться (что он не раз и делал), даже виртуозность актерской игры не в счет, в контакте актера и зрителя нет ничего отвлеченно-космического. Нет и есть. И потому снова и снова режиссер будет искать способ связать актера и зрителя единым силовым полем, перекрывающим и быт, и историю, и национальные, и социальные границы.

Динамичное пространство сложных взаимодействий, подобное силовому полю, – насколько же усложнилось представление о мироустройстве в эпоху квантовой механики, расшифровки генома человека и серьезных размышлений о многопространственной Вселенной! Меняющийся мир все чаще переставал подчиняться строгим логическим закономерностям, перерастал границы систем, предписания норм, ясность продуманных конструкций, а потому начинал казаться непредсказуемым, непонятным, ускользающим, даже порой безумным...

Леви-Строс, изучая мифомышление, не раз писал о невозможности понять миф «картезиански», как, в общем-то, невозможно «картезиански» постичь суть современной сложной, пугающей непредсказуемостью, «становящейся» картины мира и связанных с этой ее сложностью особенностей неклассического метода познания и творчества (науки и искусства). Тут нужны новые подходы. Тут нужна, быть может, легкая танцующая походка Заратустры, которая помогла Ницше изжить в его собственных сочинениях тяжелую поступь авто-

ров философских трактатов. «Сторонитесь всех этих безусловных! У них тяжелая поступь и тяжелое сердце – они не умеют плясать. Как могла бы для них земля быть легкой!»<sup>27</sup> Тут нужна готовность к игре.

## ПРИМЕЧАНИЯ

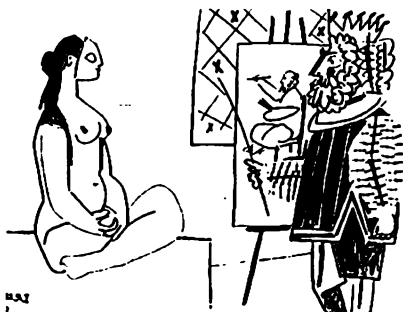
- <sup>1</sup> Баткин Л. Итальянские гуманисты: Стиль жизни, стиль мышления. М., 1978. С. 9.
- <sup>2</sup> Виппер Б.Р. Статьи об искусстве. М., 1970. С. 524.
- <sup>3</sup> Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 149.
- <sup>4</sup> Ортега-и-Гассет Х. Избр. труды. М., 1997. С. 410.
- <sup>5</sup> Там же. С. 431.
- <sup>6</sup> Там же. С. 427.
- <sup>7</sup> Феноменология искусства. М., 1996. С. 9.
- <sup>8</sup> Бергсон А. Творческая эволюция. М., 1998. С. 291.
- <sup>9</sup> Капра Ф. Дао физики: Исследование параллелей между современной физикой и мистицизмом Востока. СПб., 1994. С. 130.
- <sup>10</sup> Ницше Ф. Воля к власти: Опыт переоценки всех ценностей. Б/м., 1994. С. 291.
- <sup>11</sup> Ницше Ф. Соч. В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 569.
- <sup>12</sup> Гейзенберг В. Физика и философия. М., 1963. С. 23.
- <sup>13</sup> Breton A. Les manifestes du surrealisme. P., 1946. P. 43.
- <sup>14</sup> Свасьян К.А. Феноменологическое познание. Ереван, 1987. С. 150.
- <sup>15</sup> Музиль Р. Человек без свойств. М., 1994. Кн. I. С. 729.
- <sup>16</sup> Гёте И.В. Избр. филос. произв. М., 1964. С. 323.
- <sup>17</sup> Цит. по: Крючкова В.А. Антиискусство: Теория и практика авангардистских движений. М., 1985. С. 180
- <sup>18</sup> См. о художественном космогенезе подробнее: Батракова С. Искусство и миф: Из истории живописи XX века. М., 2002. С. 47–70.
- <sup>19</sup> Пригожин И., Стенгерс И. Время. Хаос. Квант: К решению парадокса времени. М., 2000. С. 4.
- <sup>20</sup> Цит. по: Капра Ф. Дао физики: Исследование параллелей между современной физикой и мистицизмом Востока. С. 264.
- <sup>21</sup> Цит. по: Бауман З. Философия и постмодернистская социология // Вопросы философии. 1993. № 3. С. 54.
- <sup>22</sup> Льюис К.С. Просто христианство. М., 1994. С. 161.
- <sup>23</sup> Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 26.
- <sup>24</sup> Мейерхольд репетирует. В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 241.
- <sup>25</sup> Там же. С. 243.
- <sup>26</sup> Брук П. Блуждающая точка. СПб., М., 1996. С. 38.
- <sup>27</sup> Ницше Ф. Соч. С. 212.

## Метод шока и игры

### Действие четвертое. Картина первая

Ибо разрушить код невозможно.  
Можно только «обыграть».

Ролан Барт



Живопись (и вообще искусство XX в.) поражает великим многообразием образных и безобразных языков, изобретенных и опробованных художниками разных направлений и мастерами такого уровня, творчество которых в рамки ни одного из направлений просто не вмещается.

Вместе с тем такое многообразие языков вовсе не означает, что мы имеем дело с многообразием художественных методов. В сущности, творческая «стратегия»

большинства художников XX века (речь, разумеется, идет об авангарде, если обозначать этим термином искусство, нацеленное на *коренное* преобразование художественной традиции) в целом едина.

Импрессионисты, по сути дела, развили до предела метод воссоздания на холсте образа реальности, подмечая тончайшие оттенки и нюансы цвета и света, ловя летучую изменчивость состояний природы, скольжение мимолетных настроений, что делало натуру словно бы подвижной, живой. Импрессионистам свойственна особая ненавязчивость приема, когда эмоции зрителя (читателя, слушателя) настраиваются так же легко и незаметно, как на природе. Будто перед нами остановленное (но не застывшее!) мгновение бытия. «Дохнет, как ветер, как весна. Все прочее – литература!»<sup>1</sup>

Арнольд Хаузер в «Социологии искусства» назвал импрессионизм последним универсальным европейским стилем. И в самом деле, в импрессионизме еще сохраняется подобие стилистического единства, правда, основано оно не на закреплённой иерархии приемов и норм, а на растворении в непосредственном впечатлении.

Впечатление – прежде всего! Но это значит, что вектор художественного развития уже начал перемещаться в сторону субъективной интерпретации натуры,

пока оставаясь в неразрывном единстве с постренессансным принципом передачи на холсте «правды жизни». Со временем субъективность интерпретации будет становиться все более дерзкой, все более непредсказуемой, возвещая о наступлении эпохи авангарда.

Уже постимпрессионисты посчитают нужным нарушить гармоничное сочетание остроты впечатления и верности натуре.

Поль Сезанн всю жизнь мечтал обрести подобие классического стиля, найдя способ уравновесить и примирить старое и новое, традиционное и современное. Причем художнику хотелось обойтись, как он говорил, «без посредников»<sup>2</sup> (т.е. без predetermined канонов и норм), подсмотрев истинную «истину в живописи»<sup>3</sup>, работая «на натуре», и только так (совсем импрессионистически!). С почти безумной одержимостью он всю жизнь бился над решением заданной самому себе задачей, чтобы, создав немало великолепных картин, умереть, не достигнув заветной цели. Желание соединить несоединимое – Пуссена и природу, «музейное искусство» и искусство импрессионистов – порождало свойственный работам Сезанна внутренний драматизм, в котором угадывается трудное борец художника как с иллюзорностью (он пишет застывшие лица и жесты, «шерстяные» яблоки, бумажные цветы вместо живых), так и с опасностью применения какого-нибудь стилистического приема. Все это приводило к странным «неправильностям» изображения – Гюисманс объяснит их «врожденным дефектом зрения» Сезанна. Но ведь и у других постимпрессионистов можно заподозрить наличие своего рода «дефекта зрения», пусть даже Сезанн и считал, что на пути к новой живописи они слишком облегчили себе задачу»<sup>4</sup>.

Винцент Ван Гог, в отличие от Сезанна, отдавался во власть открытой эмоции, что тоже таило в себе возможность нарушения гармонического единства лирического высказывания и образной иллюзии и, следовательно, неизбежных отступлений от «правильного», жизнеподобного изображения. Конечно, бывали и прежде случаи открыто эмоционального живописного языка, когда стирается ясность контуров, утрачивается четкость в прорисовке деталей и т.д. Однако ранее примеры такого накала художнических эмоций обычно имели достаточно жесткое ограничение, а именно – сохранение иллюзорного правдоподобия, тогда как у Ван Гога открытая эмоциональность становится угрожающе агрессивной, неся в себе зерно нового творческого метода, способного взорвать традицию постренессансного искусства.

«Дефект зрения» другого постимпрессиониста – Поля Гогена проявлялся в нагнетании открытой декоративности образа, что заставило его искать подходящую натуру на экзотических островах Океании. Подобно Сезанну и Ван Гог, он еще стремился сохранить приверженность «правде жизни», но в перспективе уже замаячила возможность отрыва от нее и сколь угодно бескомпромиссного пересмотра традиций реалистического изображения.

До авангарда XX века пока далеко, но путь к нему открыт и свободен.

После появления кубизма и экспрессионизма творческий метод художника-авангардиста оказался необратимо нацелен на не имеющее никаких пределов преобразование постренессансного образа мира, преобразование, способное потрясти воображение и вызвать шок. Вспомним, к примеру, «Авиньонских девиц»

Пикассо (х., м., 1907. Нью-Йорк, Музей современного искусства), с которых, по сути дела, началась история кубизма. Современников испугала мрачная сила монструозных образов – не фантастических существ, не мифических чудовищ, а (если иметь в виду изначальный замысел художника) всего-навсего обитатели авиньонского борделя. «Это все равно, что пить бензин, чтобы харкать огнем»<sup>5</sup> – так описал свое впечатление от работы Пикассо Ж. Брак. А другой живописец – А. Дерен – высказал опасение, что автора «Девиц» «скоро найдут повесившимся позади его картины»<sup>6</sup>. И в самом деле, такие образы могут привидеться лишь в страшном сне или состоянии крайнего испуга, потрясения, шока. (Недаром многие авторы пишут, что Пикассо в это время именно в таком настроении и пребывал, узнав о подхваченной им в борделе венерической болезни.)

А разве экспрессионистские деформации образа, нередко словно пронизанного током высокого напряжения, не наводят на мысль о «дефектах зрения», неизбежных при шоке? А футуризм, прежде всего итальянский, представители которого стремились запечатлеть предметы или существа в состоянии такого ускорения, когда стираются контуры и сминаются формы? Разве и в этом случае не ощущается тяготения к драматическому шоковому восприятию? Искусство сюрреалистов с их фантазиями, выходящими за рамки нормального сознания, естественно должно было шокировать зрителя (читателя, слушателя). Если же вспомнить о языке абстрактной живописи, отменявшем фигуративность, то и такой язык изначально наделен шокирующим эффектом, настраивая глаз на коренные изменения в восприятии и реальности, и художественного образа.

Итак, творческий метод художника-новатора XX века оказался необратимо нацелен на непредвиденное и, вроде бы, сколь угодно произвольное переосмысление художественных традиций.

Вместе с тем рождение этого метода с его шокирующей антитрадиционностью было подготовлено долгим периодом развития живописи (и вообще художественной культуры) Нового времени. Интереснейшая книга М.И. Сви-дерской, скромно названная «Караваджо», а на самом деле вместившая в себя подробный анализ исторических (экономических, социальных, культурологических) процессов, определявших судьбу европейской культуры в эпоху цветения, а затем кризиса гуманистических идеалов Ренессанса, неслучайно имеет характерный подзаголовок: «Первый современный художник». Автор убедительно доказывает, что уже на пороге Нового времени в итальянской (точнее – римской) живописи впервые зародилось невиданное прежде и во многом независимое от традиций и авторитетов отношение художника к своей творческой работе.

Между революционностью авангарда XX века и революционностью поисков Караваджо протягивается незримая нить исторической преемственности. Действительно, в начале и конце эпохи, называемой Новым временем, совершается резкий поворот (конечно, его «резкость» в XVII и XX вв. различна) к *современной* картине мира – мира, который, по словам К. Маркса, в отличие от мира древнего, дающего «удовлетворение с ограниченной точки зрения»,

«не дает удовлетворения»<sup>7</sup>, поскольку «ограниченная точка зрения» несовместима с открывшейся истиной о безграничности и динамизме бытия, а также о безграничности и динамизме знаний и представлений об этом бытии.

Еще задолго до XX века, в эпоху Джордано Бруно и Микеланджело Караваджо, родилось понимание того, что Вселенная – не «мироздание – здание мира», а «динамически устремленное бытие»<sup>8</sup>, а живописцу-новатору, по праву названному Свидерской «первым современным художником», удалось открыть невиданные ранее принципы творческого метода. Главное из этих открытий – возможность достаточно свободно обращаться с материалом, сюжетом, живописным языком, вводя в образный строй произведений элементы театрализованной игры. «Испытание возможностей натуры, переодевание ее, “примеривание” к ней разных обликов в поисках новых выразительных возможностей, – пишет Свидерская, – станет с этого момента неотъемлемой особенностью художественного мышления Нового и Новейшего времени»<sup>9</sup>.

Конечно! Хотя «современного художника» XVII века и «современного художника» века XX разделяет многое. У Караваджо на пути к «внестилевому художественному видению» имелась надежная опора. А именно – метод реалистического изображения действительности, первооткрывателем которого, собственно, он и был. Для него, как и для многих мастеров Нового времени, к каким бы течениям и направлениям они ни принадлежали, именно верность «правде жизни» (разумеется, при разных истолкованиях этой «правды») позволит избежать опасностей безграничной свободы творческих новаций. Тогда как представители художественного авангарда прошлого века были бескомпромиссны в своем желании отстаивать абсолютную творческую независимость (в том числе и от натуры) и, как известно, прежде всего в реализме (в широком смысле слова) усматривали главную помеху на пути ничем не ограниченного экспериментирования. При этом, приняв эстафету у своего далекого предшественника, художник-авангардист испробует самые различные способы игровых театрализаций теперь уже не во имя утверждения реалистического метода, а прежде всего – во имя его отрицания.

Если окинуть взглядом весьма пеструю картину живописи XX века, трудно заметить, как часто художник «актерствует», словно бы разыгрывая роль то ребенка, то дикаря («примитива»), то человека не вполне «в фокусе», а то и вовсе безумного, чтобы легче было выйти за границы «правильного» (жизнеподобного, реалистического, иллюзорного) изображения. Художник играет!

В период постмодернизма весьма популярной фигурой стал Людвиг Витгенштейн – знаменитый австрийский логик, философ и лингвист первой половины XX века. Витгенштейн – создатель теории языковых игр и азартный экспериментатор со словом, неистощимый выдумщик всякого рода парадоксов, обманок, случайных и намеренных ошибок, метаморфоз. Что же такое языковая игра и игра вообще? Отметив с сожалением, что понятие «игра» не поддается точному определению, Витгенштейн свое определение языковой игры все-таки дает. «Языковой игрой, – пишет он, – я буду называть единое целое: язык и действие, с которым он переплетается»<sup>10</sup>. В живом словоупотреблении (язык

и действие!) нет и не может быть жесткого совпадения слова и значения, выражения и смысла: языковая стихия, подобно беспокойному морю, все время движется, меняется, «играет».

В игре ценится не истина и не поиск истины (хотя ее условием может быть обретение истины игровой), а перипетии живого, непредвзятого отношения игроков друг к другу (так называемые агональные игры – самые распространенные), да и вообще взаимодействие игрока с тем, с кем (чем) он играет, свободный, даже в случае заданных правил, диалог сторон, становление решений, их совпадение и несовпадение с решениями ожидаемыми. Словом, игра – это движение, игровой «дискурс», в котором нет ни прагматичной цели, ни умо-зрительной истины, зато всегда присутствует намеренное «как бы», «будто бы», маркирующее особое пространство игры – на границе мира реального и условного, придуманного. Ведь вообще дискурс (*discours*, *фр.* – «речь», «высупление») – это собственно и есть язык в действии, в работе (речь!), это «событие», «встреча», способная порождать новые сущности и значения. «Дискурс – печь, котел, где бурлят и переплавляются смыслы»<sup>11</sup>. Что ж говорить об игровом «дискурсе»? Исследователи отмечают, что во многих языках существуют слова и корни слов, в которых закреплено изначальное понимание игры как свободного движения туда и обратно<sup>12</sup>. Об этом пишет и Й. Хёйзинга, указывая на связь слова «игра» с такими его изначальными значениями, как «двигаться взад-вперед», «раскачиваться», «качаться туда-сюда, как в колыбели»\*, в чем, по его мнению, «выражается прежде всего легкое, воздушное, светлое, веселое, беспечное и беззаботное содержание игры»<sup>13</sup>. И в самом деле, игровую фантазию отличает легкая «поступь», в отличие от тяжеловесных «шагов» глубокомыслия и расчета. Сделать (понять) что-то играючи – значит сделать (понять) что-то без натуги, как бы между прочим, легко, с нечаянным вдохновением, похожим на вдохновение художника (недаром Кант связывал с художественным творчеством свободную игру познавательных сил).

Игра предполагает свободу выбора (речь, разумеется, идет об игре без жестких заданных правил – такую игру англичане, в отличие от *Game*, называют *Play*). Ход такой игры непредсказуем, вариативен, открыт для любого итога, являя собой подобие открытой системы (что получится?). А идея открытых систем, как известно, лежит в основе современных неклассических представлений о мире, определяя новые методы его постижения.

Да, в отличие от рационального знания, игра «легка», «воздушна», «беспечна», но она же еще и «капризна», заключая в себе возможность выигрыша и проигрыша, удачи и поражения, взлета и падения. Ведь было время, когда священная игра ставила играющего на грань жизни и смерти, а в игровом «качании» туда-сюда угадывалась его обреченность свету или тьме, счастью или горю, спасению или могиле. Хёйзинга приводит пример, казалось бы, неожиданной семантической близости в ряде языков таких понятий, как «играть» и

---

\* Очень может быть, что латинское «*discursus*», объединяющее такие значения, как «беседа», «разговор» и «беганье туда-сюда», «езда взад-вперед», делает явным средство понятий дискурс (своего рода язык в движении, в действии) и игра.



«сиять», «внезапно появляться»<sup>14</sup>. Быть может, когда-то, во времена глубокой архаики, все это имело отношение к обожественному солнцу, которое то исчезало, то появлялось вновь, «играя» светом и тьмой, дневным сиянием и ночным мраком, летним теплом и зимней стужей, а значит – жизнью и смертью. Игра динамичная, игра легкая, игра бесцельная. Но еще и переменчивая, лукавая, опасная. Игра-оборотень.

Словом, игра отсвечивает множеством граней, множеством возможностей. Тщетно, по словам Бергсона, который уподоблял мировое целое «жизненному порыву» или «великой реке жизни», «втиснуть живое в те или иные рамки. Все рамки разрываются: они слишком узки, а главное, слишком неподатливы». Но может быть, именно игра, тем более в союзе с искусством, поможет приблизиться к постижению сути «живого», подвижного, «становящегося» бытия, нащупывая эту суть в будто бы бесцельном игровом скольжении мыслей и образов, намекая на нее и снова теряя в раскачивании «туда-сюда», чтобы в конце концов с шутливой несерьезностью все-таки высказать главное?

А. Эйнштейн, озабоченный релятивизмом физической науки и отсутствием единого закона, способного охватить все виды взаимодействий в микро- и макром мире (*Theory of Everything* – ТОЕ), однажды сказал, что «для объяснения событий во Вселенной наука не может предложить ничего лучшего, чем теория игр»<sup>15</sup>. Великий физик, создавший теорию относительности, прекрасно понимал, что к истине иногда ведут не прямые, а окольные пути, и бывает не грех «обмануть» хранящую свои тайны природу, а вместе с ней и категоричность разума, рискнув допустить в лоно серьезной (и к тому же – точной) науки игровые подходы и ходы.

Но где как не в искусстве – там, где правит бал воображение, – творческий потенциал игры может раскрыться с наибольшей полнотой?

Уже романтики предрекли особую роль игры в искусстве, которое они называли «романтическим». Ф. Шлегель писал о «священных играх искусства» и о том, что для романтического Гения «все должно быть шуткой и все должно быть всерьез». А великий И. Кант, выстраивая систему искусств, в посмертно опубликованных записях назовет живопись «игрой созерцаний», музыку – «игрой ощущений», а поэзию – «игрой мыслей»<sup>16</sup>.

Узаконенное романтиками в эстетических правах игровое начало (что, впрочем, во многом осталось лишь теорией) в искусстве XX века выходит на поверхность, и художник, не задумываясь, затевает все новые и новые игры с натурой, мифом, сюжетом, предметом, классической традицией и художественным языком, заигрываясь не на шутку и подчас доходя до весьма опасной черты.

Игровым, по сути дела, является широко распространенный (но, разумеется, не изобретенный) в искусстве XX века прием «роман в романе», «картина в картине», «сцена на сцене», нередко вносящий в произведение мотив ироничного подглядывания художника за самим собой, ироничной (а то и трагичной) оценки им собственного творчества. (Вспомним романтическую иронию, которая мыслилась вознесенной высоко, подобно строгому и насмешливому судье, над жизненным материалом и художественным творением, над авторской идеей и

авторским самомнением.) С приемом «искусство в искусстве» связан любимый многими мастерами XX века принцип нарочитой демонстрации творческой «кухни», вроде смены декораций и костюмов на сцене или показа специально недописанной живописной картины, когда можно представить, как работает художник, да и других, более откровенных и даже вызывающих (особенно в поп-искусстве) вариантов раскрытия секретов того, «как это сделано» и даже «как это делается» здесь и теперь.

Английский художник Фрэнсис Бэкон, чьи жестокие образы заставляют зрителя вздрагивать от ужаса, будто его коснулась смерть, как-то сказал, что «искусство нашего времени, за неимением мифов, способных его питать и оправдывать, может быть только игрой»<sup>17</sup>. Вряд ли. Вряд ли искусство (если оно настоящее) может стать, когда бы то ни было, только игрой (уж о живописи самого Бэкона такого никак не скажешь). И все-таки он во многом прав.

В искусстве всегда присутствовал элемент игры творческого воображения с материалом, с предметом изображения, с сюжетом, с художественным языком. Однако именно в XX веке, когда вольность авторской фантазии уже не умеряется ни мифом, ни канонам, ни верностью натуре, ни общезначимой символикой, ни даже законами вида и жанра искусства, ни нормами эстетического вкуса, художник может как угодно смело обращаться с реальностью и мифом, с классическим и современным языком искусства, и, конечно, при такой невиданной ранее свободе творчества во много раз возрастает возможность увлекательной и опасной игры в демиурга, создающего мир как будто впервые или пересоздающего его заново.

Постепенное становление, условно говоря, «сетевой» или «полевой» модели картины мира означало неминуемое перемещение акцента с самодостаточности предметов или явлений на их подвижные взаимосвязи, взаимодействия, взаимоотношения. Об этом заговорят физики<sup>18</sup> (и не только физики), это почувствуют и выразят в своем творчестве художники. А когда налицо подвижные взаимосвязи «сетевого» («полевого») типа, порождающие качание, кружение, плетение смысловых значений, которые не подчиняются линейной логике и потому не могут быть осознаны по законам классического познания и творчества, тогда приходит время вспомнить об игре. Причем именно в искусстве по причине его, как писал Кант, «незаинтересованности», т.е. независимости (если сбросить со счетов разве что возможный идеологический диктат) от строгих научных законов и практических целей, неклассическое мировоззрение и миропонимание оказалось опробовано свободно, без каких-либо ограничений и в самых разных вариациях.

Не потому ли многие философы и представители самых разных наук внимательно приглядывались к художественному творчеству, ища в нем примеры не строго аналитических, а иных способов приближения к истине?

Еще Гёте, усмотревший, подобно романтикам, именно в искусстве особый и в высшей степени современный способ постижения «подвижного порядка» природы («подвижный порядок» – *«bewegliche Ordnung»* – понятие, которое встречается в трудах великого поэта), считал, что «необходимо мыслить себе

науку как искусство, если мы ожидаем от нее какого-либо рода целостности»<sup>19</sup>. Пройдет время, и Ницше, во многом предвосхитивший философские искания XX века, именно язык искусства (музыки – прежде всего) посчитает более органичным, чем язык логики, предлагая «*взглянуть на науку под углом зрения художника, на искусство же – под углом зрения жизни...*»<sup>20</sup>. Неслучайно сочинения многих мыслителей XX века – таких, как Шпенглер, Фрейд, Юнг, Бергсон, Бердяев, Шестов, Ортега-и-Гассет, Ясперс и других, – освободились от трудных логических построений и тяжелых периодов, традиционно отличавших фундаментальные философские труды, и приблизились к раскованному и увлекательному повествованию в духе художественной прозы. «...Отважись, – призывал Ортега, – взглянуть на науку *sub specie poeseos*»<sup>21</sup>. Даже такой, можно сказать, «заумный» философ, как М. Хайдеггер, в конце концов именно в творениях искусства усмотрел скрытую возможность про-изведения «истины Бытия», что и доказывал на примере поэзии Р.-М. Рильке, Ф. Гёльдерлина или живописи В. Ван Гога. Надо сказать, что не только философы, но и многие представители точных наук живо интересовались искусством, часто безотчетно усматривая в его «мягком» языке способ обновить принятые в науке методы исследования. «Причина, почему искусство может нас обогатить, – писал Нильс Бор, – заключается в его способности напоминать нам о гармониях, недостижимых для систематического анализа»<sup>22</sup>. И ведь на самом деле, поворот от строгой научности к искусству и от логизированной системы к «жизни», т.е. к «живой» образной истине, означал совершенно иную, чем прежде, стратегию не только познания, но и творчества.

«Актуальность прекрасного» (именно актуальность!) – так называется книга известного теоретика герменевтики Г.-Г. Гадамера. «...Шаг, совершенный Гуссерлем и Хайдеггером, а также теми, кто учился у них... – пишет он, – это переход от мира науки к миру жизни». И дальше: «...масштаб искусства продолжает оставаться и масштабом философии»<sup>23</sup>. Еще более категорично будут высказываться о приоритете художественного творчества постмодернисты. Ж. Делёз, к примеру, позволил себе такое безапелляционное суждение: «...сущность всегда художественна»<sup>24</sup>. Всегда художественна? С этим, пожалуй, можно поспорить. Зато истинная художественность всегда сущностна, всегда исполнена смысла.

В искусстве XX века большое место занимает игровая комбинаторика (коллаж, монтаж, автоматическое письмо сюрреалистов и т.д.), подменяющая логическую структурность сюжета, характера, композиции, предмета изображения. Художник-авангардист истолковывает реалии (быта, истории, природы, человеческой души), руководствуясь обычно собственными правилами. Но эти правила рождаются не произвольно. Подвижная игровая структура произведений, построенных на аналогиях, перекличках, лейтмотивах, смешениях, метаморфозах (иначе говоря, взаимодействиях, не имеющих жестких границ, задаваемых сюжетом, верностью натуре, принятой нормой или стилистикой) и тяготеющая опять-таки к упомянутой здесь условной модели неклассического (и еще более – постнеклассического) мышления (сеть, паутина, силовое поле), заставляет думать о том, что мы имеем дело с новым, даже с совершенно новым

творческим методом. И такой метод действительно есть! Его можно было бы назвать художественным бриколажем.

Бриколаж? Французский этнолог К. Леви-Строс обозначал этим термином особую структуру «дикого», первобытного мышления, а именно – способность человека мифической поры выстраивать логику образных соответствий окольными путями, когда смысл постигается, в отличие от рациональных умозаключений, не напрямую, а как бы по касательной (*bricoler, фр.* – «играть отскоком», недаром термин «бриколаж» имеет хождение у игроков в бильярд). И второе значение названного слова – мастерить, «варганить» что-либо из подручных материалов. Надо сказать, что оба бриколажных приема – и выстраивание образной логики «по касательной», и использование, по сути, любых материалов – будут опробованы современными художниками в попытках сотворить картину «беспокойного» мира XX столетия.

В отличие от коллажа – метода более грубого, предписывающего строить, склеивать, сшивать композицию из частей, обрывков, кусков, не маскируя стыки и швы, бриколаж – более изощренный способ ускользнуть от искусов реализма, но не реальности, пусть даже она превратится в ирреальность, сюрреальность, метафизическую реальность, беспредметную реальность и т.д. (Пикассо ведь не зря называл себя «реалистом»!)

На одной из картин сюрреалиста Р. Магритта «Толкование снов» (1930) изображены шесть разных предметов. И что же? Под каждым из них обманная надпись: под яйцом – «акация», под туфелькой – «луна» и т.д. Художник будто говорит зрителю: «Не верь глазам своим!», обучая его бриколажной технике далеких, часто необычных соответствий, аналогий, ассоциаций. С их помощью можно заставить смысл – до конца не проясненный и загадочный – словно бы кружить вокруг изображения, образуя нечто подобное полю (полю!) размытых значений, догадок, предположений и предчувствий. Понятно, что для постижения такого произведения требуется активное участие зрительского воображения.

«Зеленый глаз» (1944) – так называется картина Марка Шагала с изображением деревенского пейзажа, в центре которого женщина доит корову. Но обманчивый реализм изображенной сцены взрывает невесть откуда появившийся на фасаде одной из изб огромный глаз – и вот уже запущен механизм бриколажных «отскоков» от привычной логики восприятия, когда натура и образ натуры соединены по принципу линейной зависимости: причина – следствие, реальность – образ реальности.

В литературе XX века имеется роман, который можно было бы назвать энциклопедией бриколажных приемов. Это знаменитый «Улисс» Дж. Джойса. Читатель романа попадает в огромное подвижное воображаемое пространство, где, сплетаясь в сложные сети взаимодействий, сопрягаются, сводятся и разводятся самые разнообразны образы, понятия, явления, символы, языки. Это целая вселенная, почти чудовищная в своей насыщенности реалиями жизни, истории и феноменами культуры, поражающая ироничными выпадами, оскорбляющая шокирующими откровениями и действительно подобная огромному силовому

полю – напряженному, подвижному, опасно непредсказуемому. Автор не просто «населяет» этот воображаемый мир персонажами – то ли современными, то ли античными (реальность словно рассматривается в зеркале гомеровской «Одиссеи»), которым надлежит поступать «по сюжету». Он сам будто втянут в придуманное им художественное «поле» и вместе с тем ведет свою авторскую игру, сменяя события, измышляя перемены и превращения, примеривая, испытывая, удивляя и удивляясь, смеясь и издеваясь. В роман, проникнутый едкой и даже злой иронией, включена схема основных соответствий и аналогий, используемых автором, среди которых персонажи древнегреческих мифов, цвета, органы человеческого тела, разные искусства (науки), символы и т.п. Типичный «материал» для бриколажной игры «отскоком»!

Ведь бриколаж, как и коллаж, – игровой метод, дающий художнику возможность, как уже говорилось, разыгрывая роль ребенка, безумца, дикаря («примитива»), кукловода, преступать любые границы (места, времени, эстетического вкуса, художественного произведения, здравого смысла) и сводить в едином пространстве своего творения высокое и банальное, прекрасное и безобразное, искусственное и живое, явления и образы, почерпнутые из разных эпох и культур, любые стилистические приемы и любые техники. Отсюда, в частности, широко распространенное в XX веке использование живописцем весьма странных материалов вроде песка, газет, репродукций, отсюда же и такие немыслимые крайности, как замена картин и скульптур бытовой вещью («ready-made», ассамбляж) или всякого рода хепенингами (акционизм).

Вот уж действительно бриколажный способ «варганить» нечто из подручных материалов!

Волей-неволей напрашивается вывод, что в наше время «внешняя» театральность, связанная с открытой театрализацией жизни, быта, художественных образов, менее заметна и, вероятно, менее важна, нежели, условно говоря, театральность «внутренняя», скрытая, связанная с драматическими перипетиями современного познания и творчества, со становлением неклассических методов науки и искусства. В лукавом лицедействе, в театральной игре правд и мнимостей, в актерском оборотничестве видится прямой противовес незыблемым системам, заржавелым истинам, устойчивым нормам и правилам классического искусства. Поэтому-то и художник, и философ, и ученый, сознательно или бессознательно, любя театр или оставаясь к нему равнодушным, использует уроки великого искусства лицедейства в своей творческой работе.

С. Малларме – один из самых дерзких сокрушителей традиций, предвосхитивший своими экспериментами с языком назревавший резкий поворот к неклассическому искусству, – писал, что его влечет к себе «возможность уловить связи между явлениями; сетка этих связей, – продолжал поэт, – может оказаться редкой или густой – в зависимости от нашего состояния, от нашего желания по собственному произволу распластать, упростить мир»<sup>25</sup>. (Скорее всего, «упростить» в данном случае значило сделать картину усложнявшегося мира хотя бы сколько-нибудь понятной.) «Связи», «сетка», неизбежность «распластования» образа мира – как тут не вспомнить, к примеру, о теоретике

синергетики Г. Хакене, который считал приметой синергетических процессов «динамическую пространственность». Конечно же, сравнения физико-научных и художественных понятий и представлений весьма рискованны. И все-таки. Живописец (писатель, композитор) в XX веке станет тяготеть к своеобразному «распластыванию» времени, к своего рода художественной пространственности, стягивая в едином поле картины (романа, симфонии) самые разные (часто весьма далекие) мотивы, образы, стилистические приемы.

Может быть, еще и в этом следует искать причину повышенного (вольного или невольного) интереса современного художника к театральности и театру? Ведь в самом деле, если представление о линейном развитии процессов в природе, обществе, в человеческой голове и воображении вытесняется другим представлением, ориентированным на многомерность взаимосвязей (диалогов, агонов), тогда отходят на задний план последовательность событий, причинная зависимость, «правильность» хронотопа, а разновременные и разнoproстранственные явления оказываются как бы в одной плоскости, в едином смысловом поле (постмодернисты назовут это поле интертекстом). И вот уже перед нами – «пред-ставление», «сцена», на которой, словно в подражание диалогу актеров и зрителей, разыгрываются драмы познания и творчества.

Наверное, если бы Н. Бор не был физиком-теоретиком и ему не приходилось постоянно затевать агоны идей на воображаемой сцене, он не высказал бы свою известную мысль о том, «что мы сами являемся одновременно и актерами, и зрителями драмы жизни»<sup>26</sup>.

Известно, что живопись, как и вообще искусство XX века – века резкой смены художественных приоритетов, вкусов, задач, – отличается ограниченной доступностью, порождая недопонимание, а то и просто непонимание не только у широкой публики, но даже у людей искушенных. Что ж удивительного? Ведь факт возможной «неполноты» смысла (образного или умозрительного) станет в XX веке неоспорим и для физика (вспомним: ясность – лишь дополнение к истине), и для философа («Самое важное лежит за пределами понятного и объяснимого...»<sup>27</sup>), и для художника, прежде всего – художника-авангардиста, мечтающего изобрести (и изобретающего!) новый язык, способный выразить нечто, чему еще не находилось образной (и иной) формы. Неслучайно современные художники, философы, ученые постоянно обращаются к урокам восточных мудрецов, учивших, в частности, высказывать мысль не впрямую, а в форме притчи, загадки, дзэн-буддистского коана (казалось бы, не имеющий отношения к делу вопрос-ответ). По следам Чехова (и, наверное, не только Чехова) с его изумительным искусством подтекста художник неклассической эпохи будет стремиться выразить суть «по касательной», заставить ее пробиваться или проглядывать в, казалось бы, неожиданном контексте.

Джордж Стрелер, размышляя о постановке «Вишневого сада» и о многозначности пьесы (знаменитый пример с тремя – одна в другой – шкатулками: шкатулкой Реалистической интерпретации, шкатулкой Истории и шкатулкой Жизни), напишет: «Настоящий спектакль должен мерцать, как мерцает свет, когда в сети то и дело меняется напряжение – три разных напряжения»<sup>28</sup>. А раз-

ве не мерцают намеками, подтекстами, загадками, многообразными смыслами картины Пикассо, Кирико, Шагала, Дали?

Мир замерцал, задвигался, усложнился. Каким должно быть восприятие этой подвижной неоднозначной реальности, в какую образную (или иную) форму можно вместить ее мерцающую суть?<sup>29</sup>

С характерным для неклассического периода развития науки и искусства осознанием (и ощущением) «неполноты» истины – результата познания и творчества – связана, вероятно, особая завроженность и ученых, и художников «промежуточными» мирами, явлениями, смыслами. По образцу «промежуточного мира» (хайдеггеровский *Zwischenwelt*) философы нередко будут пытаться представить себе и бытие, и язык, и существование человека (яркий пример – философия экзистенциализма). Суть обретается где-то в пространстве «между» – между явлениями, сферами деятельности, науками, искусствами и т.д., и т.п. Великие открытия сплошь и рядом совершаются на стыке разных областей знания, возникают новые междисциплинарные науки-кентавры, философия со времени Ницше и Шопенгауэра легко смыкается с эссеистской и афористической литературой, а затем и с психологией, социологией, лингвистикой; в художественном творчестве смешиваются стили, виды и жанры, техники, манеры и даже искусство с неискусством. Смешиваются, ибо решение творческих задач видится где-то в неизведанных «промежуточных» пространствах.

«Между» – видно, неслучайно М. Бубер возвел это словечко в ранг важнейших философских категорий, обозначив им место встречи души и мира, «Я» и «Ты» и связав его с особым мировосприятием, дарующим надежду современному одинокому человеку<sup>30</sup>.

Вскоре и наш М. Бахтин сформулирует тезис о существовании культур на границах (между!). Но ведь еще раньше живописцы на практике испытали многие варианты образного языка, который рождается не только на границах культурных эпох, традиций и стилей, но и на «ничейной» земле – между различными искусствами (к примеру, «визуальная поэзия» футуристов, «Каллиграммы» Г. Аполлинера) или на стыке между жизнью и художественным творчеством (кубистские коллажи, «разговорная поэзия» Аполлинера, «объект-поэмы» А. Бретона). Наконец, современный художник, строя образ, будет стремиться выйти в заветное пограничное пространство (где, кажется, только и можно ухватить мерцающий смысл бытия) еще и между сном и явью, безумием и нормой, детскостью и зрелостью, балаганом и высоким искусством (примеров не счесть).

XX век – время расцвета «промежуточных» жанров – таких как трагикомедия, трагифарс, роман-миф, роман-притча. И в этом случае художника неодолимо влечет потребность работать на границах, кромках, гранях (между!), затеявая своеобразную игру неустойчивых смысловых значений.

А театр? Причем здесь театр и театральность? Ортега-и-Гассет назвал Дон Кихота, героя самого театрального из романов, «пограничным существом» (он и в самом деле странствует в пространстве, пролегающем где-то между фантазией и реальностью, безумием и мудростью, театром и жизнью). В той же мере

его можно было бы назвать и «театральным существом», актером и зрителем в одном лице. Ведь театр среди других видов искусства, подобно Гермесу среди олимпийских богов, является идеальным посредником (медиатором), царящим в пространствах «между», в промежутках и «серединных» мирах, где постоянно протягиваются и рвутся связующие нити, где беспрерывно совершается обмен и обман, где идет изменчивая игра кажимости и яви.

Метод настроенного на игру даже очень серьезного художника XX века – метод во многом вероятностный. И это метод, побуждающий к скрытым и открытым театрализациям.

Можно предположить, что именно усилением игровой составляющей творческого метода предопределено огромное значение театра и театральности в самых разных видах и жанрах искусства XX века – века дерзновенных открытий и экспериментов. Ведь театр – это образец художественной игры, способный как наиболее удачно скрыть ее условность (реалистическая сцена), так и наиболее явно ее обнаружить («Представьте!», «Вообразите!», «Игрой воображенья прошу восполнить наше представленье!» – взывал к зрителям шекспировского театра Пролог, предлагая силой фантазии превратить пустую или почти пустую сцену в волны моря или густой лес.)

Анри Бергсон определял остроумие (можно было бы сказать, иронию вообще) как способность смотреть на вещи «sub specie theatri»<sup>31</sup>. Художники XX века в высшей степени обладали такой способностью. Театральность во всех ее многообразных проявлениях часто становилась посредником между живописью (или другим искусством) и жизненными реалиями, между современностью и мифом, между неклассическим языком и классической традицией, что вносило в произведение привкус ироничной игры, ощущение присутствия сценического мира, где все «понарошку», и что, вероятно, помогало мастерам выражать драматические коллизии и драматические ритмы своей эпохи.

Как же непросто бывает даже самому художнику разобраться в причудах собственной бриколажной фантазии! Что говорить о зрителе, оказавшемся перед бесконечным многообразием непривычных, странных, нередко парадоксальных художественных (и якобы художественных) образов?

Как ориентироваться в неевклидовом пространстве многих пространств и многих возможностей, где все так легко превращается в театр, как разобраться в этой пляшущей неразберихе перемигивающихся значений, неистинных истин, меняющих маски идей? Плакать или смеяться над этим «Театром духа» (так определил «вторую реальность» литературы и искусства мексиканский поэт Отавио Пас)?<sup>32</sup> А что если прав Шалтай-Болтай из сказки Кэрролла об Алисе, утверждавший: «Когда я беру слово, оно означает то, что я хочу, не больше и не меньше...»? Где благодатная свобода, а где произвол в этом море самых разных новаций, программ, объединений, течений, направлений? Нет ни единого итога, ни единого ответа. Одно несомненно: в искусстве XX века, и в частности – в живописи, «Театр духа» предстает в своей многоликости, в смешениях правды и лжи, искренности и притворства, а художнику, подобно Дон Кихоту, не случится в игре и театральности обрести и обман, и путь к истине.



# «Герника» Пикассо

## Действие четвертое. Картина вторая

Поэт, не принимай на веру  
Примеров Дантов и Торкват.  
Искусство – дерзость глазомера,  
Влечение, сила и захват.

*Борис Пастернак*

Общий смысл знаменитой картины Пикассо (х., м., 1937. Мадрид, Центр искусства королевы Софии) схватывается сразу же, без всяких усилий – бесчеловечная жестокость убийства мирных людей. Именно таким массовым бесчеловечным убийством жителей мирного баскского города была бомбардировка Герники фашистской авиацией в апреле 1937 года. Крик, стон, вой, предсмертное хрипенье рвется из груди жертв чудовищного преступления, сливается с лошадиным ржанием – зритель будто слышит все это, охватывая взглядом запрокинутые головы, поднятые руки, исковерканные тела. Звериный крик боли и отчаяния бьется в тесном пространстве дома, из которого, кажется, нет выхода, как нет и исхода людским страданиям. Кругом угрожающе топорщатся, будто колют и режут изломы, углы, острия: «лезвия» бычьих, лошадиных языков и ушей, бычьи рога, обломки меча и пики, торчащей в конском крупе, лучи электроламп. Все истерзано, изорвано, разъято на части, все вопиет о том, что беда пришла, что она уже здесь. Серый, отвечивающий стальным металлическим цветом войны колорит усиливает впечатление безнадежности («Цвет пепла, савана и кошмара»<sup>33</sup>, – скажет о нем Р. Гароди). И даже женщина со светильником, в образе которой виделся намек на противостояние злу, на самом-то деле может оказаться такой же, как и другие, кричащей от страха и отчаяния жертвой.

Еще в 1936 году художник получил заказ от правительства Республики написать картину (на любую тему – по его усмотрению) для испанского павильона готовящейся Международной выставки в Париже. Пикассо принялся за работу, но работа не шла. Художник мучился, а в начале 1937 года вообще оставил попытки определиться с замыслом и начать писать (в это время он жил в Париже).

Все вмиг изменилось, когда поступили первые сообщения о трагедии Герники. 26 апреля 1937 года немецкий военно-воздушный легион «Кондор» совместно с итальянскими эскадрильями совершили налет на эту древнюю столицу басков, не имевшую в то время никакого стратегического значения, разбомбили и сожгли ее почти дотла. Около двух тысяч мирных жителей погибли под бомбами, в огне пожаров или были расстреляны летчиками с бреющего полета. Пикассо известия о Гернике потрясли. Уже 1 мая он арендует мастерскую на улице Гранз-Огюстен, чтобы немедленно начать работать над картиной на тему Герники. В старинном здании, где якобы писал свой «неведомый шедевр» герой Бальзака, предстояло родиться шедевр художника XX века, который «неведомым» никак не назовешь. Пикассо работал стремительно. Менее чем за два месяца «Герника» была написана.

Но что это: разве мы видим на картине пылающий город? Бомбежку? Кружащие в небе самолеты? Падающих на землю убитых и раненых людей? Ничего подобного. Перед нами, словно в страшном сне, – странные уродливые персонажи, скученные в тесном пространстве под горячей электролампой на потолке. Поднятые в мольбе руки, раздираемые криками рты, глаза, вылезающие из орбит, тяжелые кисти рук и стопы ног – все разорвано, измято, все топорщится остриями, углами, обломками, все смешалось в порыве страха, боли и отчаяния. Герои картины, корявые, искореженные, скорее похожи на кукол, болванов, выточенных из дерева или вырезанных то ли из фанеры, то ли из картона, чем на живые существа (их лица своей предельной экспрессией напоминают трагические маски античного театра, жесты – преувеличенную выразительность плаката), а композиция не встраивается в сюжетную канву случившегося события.

Что толку спрашивать: причем здесь коррида (в центре композиции – раненая лошадь и поверженный наземь пикадор, а рядом стоит бык), почему участники боя быков оказались в доме? Отчего так неправдоподобно членится пространство? Так низок потолок? Так непропорционально велика голова женщины со светильником или фигура всадника? И наконец, зачем все персонажи плоски, нереальны, будто нарисованы ребенком, который не знает законов перспективы, беспечно смещает ракурсы, соединяет профиль и фас?

Неудачей заканчиваются и попытки отгадать, что означают те или иные персонажи или детали картины. «Бык это бык», «лошадь это лошадь», – отвечал художник любопытным, стремившимся прояснить загадочный образный «код» «Герники». Иначе говоря, тщетны все намерения «подтянуть» картину Пикассо к привычным нормам классической картины, которая строилась с опорой на «картезианскую» ясность замысла, сюжета, характера, на общезначимые мифы и символы, на предметную достоверность или образный канон. Все это было когда-то надежной опорой интерпретации художником – темы, зрителем – художественного произведения. «Герника» совсем другая.

Сначала Пикассо хотел, чтобы действие картины разворачивалось под открытым небом, на рыночной площади города. (Что ж, логично!) Позднее он в корне меняет свой замысел (к черту логику!) и буквально втискивает своих героев в зажатое со всех сторон пространство. Как тут, в похожем на подвал, слабо освещенном, с низким потолком, тесном помещении оказались лошадь и бык? Пикассо подобными вопросами не задается. Ведь пространство «Герники» – особое пространство, где действуют не жизнеподобные герои, а куклы, грубые поделки, плоские фигуры, вырезанные из бумаги, картона или фанеры, – оно условно, сценично, оно будто собрано из нескольких симультанных пространств и со всеми своими перегородками, выгородками, странными проемами напоминает временную декорацию. Бриколажный метод побуждает художника к театрализациям, ведь и сам мастер становится в известной мере «актером», вживаясь в роль ребенка, «примитива», безумца, раешника...

Неслучайно в процессе работы над «Герникой» Пикассо скорее устранял подробности и детали, чем их накапливал: отброшена мысль писать рыночную площадь города во время бомбежки, уничтожен вариант с фигурой воина, сжимающего кулак в коммунистическом приветствии. Художник придумывает,

творит своих персонажей-кукол и, подобно кукловоду, выпускает их на сцену, заставляя разыгрывать нечто вроде вселенской апокалипсической драмы.

В картине можно обнаружить лишь слабые намеки на реалии времени: фактура лошадиного крупа вызывает в памяти газетный лист (Пикассо прочел о бомбардировке Герники в газете), в тупом загривке быка чудится слабое подобие то ли рогатого тевтонского шлема, то ли фашистской каски, бычьи уши заострены словно лезвия солдатских штыков и чем-то напоминают знаки различия то ли эсэсовцев, то ли летчиков люфтваффе. Под потолком – как будто кусочек черепичной крыши (быть может, примета баскского города?). Но Пикассо и не нужны реалии ни быта, ни мифа, ни истории. Он пишет сцену корриды – нет, скорее лишь намек на нее (поверженный, вероятно, пикадор, рядом – лошадь, бык), и зритель понимает: речь идет об Испании. Лейтмотивы, соответствия, смысловые и образные переклички...

Отбросив «картезианскую» логику, а вместе с ней и принципы композиции классической картины, Пикассо строит «Гернику» как сеть образных взаимосвязей, стягивая воедино лейтмотивы критского мифа, корриды, кукольного театра, Апокалипсиса и случившейся трагедии. Его интерпретация заданной темы подвижна, ее не сковывают жесткие скрепы найденного и застывшего как будто навсегда образного решения. В монументальной «Гернике» живет легкая необязательность эскиза – кажется, еще момент и, как стеклышки калейдоскопа, ее образы могут прийти в движение, изменяя общий композиционный «узор». Пикассо однажды признался, что избегает жестко «привязывать» части картины друг к другу, предпочитая необязательные (коллажные! бриколажные!) связи.

Работая над композицией, художник применял коллажную технику, но, разумеется, никогда не полагался на чистую случайность. Коллажность, «лоскутность» «Герники» делает ненужными многие вопросы: откуда появляется женщина со светильником? Что здесь делать быку? Почему рядом с плоскими «выкройками» из бумаги (картона) и газет – объемная, проработанная в деталях голова и копыто лошади?

Отсутствие жестких границ, граней, значений – условие игровой интерпретации. Игра – условное действие, которое разворачивается в особом пространстве или в особых обстоятельствах, нередко между реальностью и выдумкой, между искренностью и притворством. Как уже говорилось, элемент игры таится в любом художественном образе, который как раз и существует где-то между реальностью и фантазией, но в классическом искусстве игровая вольность скована верностью натуре или каноном, обязательной символикой и стилистическими нормативами. Что же касается Пикассо, то, создавая «Гернику», он свободно запускает механизм игры. Художник будто отдается во власть безграничной свободы вымысла: то один, то другой образ возникает в его воображении, он сводит и разводит их в условном пространстве картины, он пробует, меняет, прикидывает. Он играет!

Вопрос о плодотворности языка авангардного искусства XX века – вопрос непростой. Слишком много в этом искусстве экспериментального, слишком много сомнительного и преходящего. Тем не менее хочется думать, что «Герника» вряд ли смогла бы сохранить эмоциональную силу и выразительность по истине апокалипсического масштаба, случись ей превратиться в классическую

картину, изображающую бомбардировку баскского городка. (Хотя, разумеется, гений мог бы создать шедевр при любых условиях.) Такая картина выиграла бы в конкретности сюжета и характера, в определенности содержания, в завершенности смысла и исполнения. Пикассо же, следуя в своей интерпретации трагедии Герники, условно говоря, «сетевому» принципу, не хочет такой завершенности («сеть», в отличие от «линейной» схемы, является принципиально незавершенной). Незаконченность отличает картину с ее словно нечаянно сложившимся коллажем образных мотивов. «Незаконченная работа остается живой, опасной, – говорил Пикассо. – Законченная работа – мертвая, уничтоженная»<sup>34</sup>. При этом автор «Герники» где-то в глубине своего творческого «я» остается серьезным, сплетая сеть смысловых взаимосвязей, выстраивая игровую, но отнюдь не легкомысленную интерпретацию темы и приглашая зрителя включиться в игру. «Я не ищу, я нахожу»<sup>35</sup> – в знаменитой фразе Пикассо (ее повторяет и Дали), по сути дела, невольно утверждается право современного художника на «сетевое» мышление, когда нет надобности двигаться в работе прямым путем от замысла к преднамеренному (в общем и целом) результату (классическая модель «стрелы»). Пикассо не хочет никакой преднамеренности, он будто пускается в путь, по ходу дела выбирая, нащупывая приемлемое решение. Он пробует, прикидывает, не ища (ищут обычно что-то определенное). Непредвзятой находкой стало, в сущности, и образное решение «Герники», обретенное где-то между мифом и реальностью, куклой и живым человеком, трагедией и игрой. Есть ли в таком художественном «между» что-то общее с особым интересом современной науки к «промежуточным» явлениям – вроде вируса, лазера, полимеров, жидких кристаллов, образующих мозг человека, или недавно открытого 114 элемента, как-то связанного с психической энергией, и т.д. и т.п.? Наверняка есть.

Пикассо, работая над «Герникой», по сути дела, изображал не реальную сцену или событие, а *отношение*, о котором не раз писали теоретики современной науки. Н.А. Дмитриева, усмотревшая в «Гернике» «мощь подлинности», высказала счастливую догадку о том, что Пикассо ориентировался на «шоковое видение», собственное свидетелям катастрофических событий, способное неузнаваемо исказить реальность<sup>36</sup>. И в самом деле, художник воспроизводит именно такое «шоковое видение», но при этом вполне намеренно использует определенные творческие приемы. Он пишет ужас, боль, мольбу, но не конкретных людей в конкретной обстановке (перед нами куклы, манекены в условном пространстве, напоминающем сценические выгородки). Он пишет ужас, боль, страх, мольбу вообще.

Как уже говорилось, общий смысл «Герники» постигается зрителем сразу, одновременно (жестокость войны вообще и уже в связи с конкретным событием – бесчеловечность фашизма). Но при разглядывании картины обнаруживается, что этот общий смысл окружен мерцающими, словно в тумане, образами и значениями, не имеющими прямого отношения к теме (коррида, мифический культ быка, кукольный театр), с помощью которых художник «отскоком» (бриколажно) формирует неизображенное изображение бомбардировки столицы басков фашистской авиацией.

В сущности, о такой же «мерцающей» истине как особой примете современной научной картины мира будут говорить ученые, истолковывая открытия в области квантовой механики. Надо признаться, постмодернисты правы, на-

зывая неклассическую и постнеклассическую эстетику «мерцающей». Только истолковывать этот факт можно по-разному.

«Герника», в сущности, не «образ» (во всяком случае, в традиционном понимании) – это прежде всего выброс энергии, всплеск страстного чувства, ломающего, искривляющего (подобно гравитационному искривлению пространства по Эйнштейну) формы, предметы, пропорции и перспективы, когда все правила, нормы, расчеты становятся относительными.

Пикассо, как и многие живописцы XX века, внимательно следил за новейшими научными открытиями (прежде всего – в физике). Однако мало интересуясь возможными прямыми влияниями новаций науки на искусство и уж никак не склонный плестись в хвосте пусть даже гениальных ученых, он однажды сказал Клоду Руа, тщетно пытавшемуся вникнуть в теорию относительности: «Другое сделает мне понятным все это». Что другое? Конечно же современное искусство, которое в XX веке испытывало новые методы постижения реальности, ориентированные на неклассическую картину мира. Так, к примеру, когда Пикассо, не долго думая, удлинял или укорачивал руки, ноги, торсы своих персонажей, изображая прежде всего движение, жест, порыв, а не фигуру, разве он не открывал в живописи нечто подобное теории относительности, создатель которой предложил математическую формулу зависимости характеристик физического объекта от системы отсчета?

Никто не станет спорить, что «Герника» – картина большой трагической силы. И в то же время язык этой живописной трагедии впитал в себя черты балаганной стилистики. Театрализуя бриколажный образ трагедии баскского города, Пикассо вспомнил о кукольном театре, сохраняющем в себе, как и вообще низовые жанры искусства, черты любимых народом незатейливых зрелищ и шутовских представлений, ведущих свое происхождение от архаических шутов, чье «комедианство» еще укоренено в ритуале, а может быть даже, и от первобытного неслуха и безобразника, условно именуемого Трикстером. Именно настрой «на балаган» позволил художнику войти в роль кукловода или раешника, чтобы совершить «отскок» от первоначального намерения изобразить рыночную площадь Герники во время (или сразу после) налета фашистских самолетов.

Надо сказать, что многие мастера XX века, изобретая новый художественный язык, будут использовать стилистику низовых («балаганных») жанров искусства. Быть может, прав Мейерхольд (как известно, он смело применял уроки балагана в своих театральных новациях), утверждая: «Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму»<sup>37</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Строки из стихотворения Поля Верлена «Искусство поэзии» (перевод В. Левика).

<sup>2</sup> «Учитесь видеть без посредника» (цит. по: *Ramuz Ch.-F. L'exemple de Cézanne suivi de pages sur Cézanne. Lausanne, 1951. P. 42*).

<sup>3</sup> «Я вам должен сказать истину о живописи и я вам скажу ее» (цит. по: *Бернар Э. Поль Сезанн, его неизданные письма и воспоминания о нем. М., 1912. С. 73*).

- <sup>4</sup> Из воспоминаний коллекционера Эрнста Остхауса // Поль Сезанн. Переписка. Воспоминания современников. М., 1972. С. 299.
- <sup>5</sup> Цит. по: *Néret G. Picasso. P.*, 1981. P. 51.
- <sup>6</sup> Ibid.
- <sup>7</sup> *Маркс К., Энгельс Ф.* Соч. 2-е изд. Т. 46. Ч. 1. С. 476.
- <sup>8</sup> *Свидерская М.И.* Караваджо: Первый современный художник. Проблемный очерк. СПб., 2001. С.107.
- <sup>9</sup> Там же. С.153.
- <sup>10</sup> *Витгенштейн А.* Философские работы. М., 1994. Ч. 1. С. 83.
- <sup>11</sup> *Алефиров Н.* Поэтическая энергия слова: Синергетика языка сознания и культуры. М., 2002. С. 111.
- <sup>12</sup> См., напр.: *Петров Н.* Герменевтические игровые феномены. Саратов, 1995. С. 46.
- <sup>13</sup> *Хейзинга Й.* Homo Ludens. М., 1992. С. 44, 45.
- <sup>14</sup> Там же. С. 44.
- <sup>15</sup> Цит. по: *Кривко-Апинян Т.* Мир игры. М., 1992. С. 67.
- <sup>16</sup> История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. М., 1967. Т. III. С. 79.
- <sup>17</sup> Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб., 2005. С. 121.
- <sup>18</sup> «Речь идет уже, собственно, не о картине природы, а о картине наших отношений», – писал В. Гейзенберг (Новая технократическая волна на Западе. М., 1986. С. 435).
- <sup>19</sup> Цит. по: *Беньямин В.* Происхождение немецкой барочной драмы. М., 2002. С. 5.
- <sup>20</sup> *Ницше Ф.* Соч. В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 50.
- <sup>21</sup> *Ортега-и-Гассет Х.* Избр. труды. М., 1997. С. 429.
- <sup>22</sup> *Бор Н.* Атомная физика и человеческое познание. М., 1961. С. 111.
- <sup>23</sup> *Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М., 1991. С. 7.
- <sup>24</sup> *Делёз Ж.* Марсель Пруст и знаки. СПб., 1999. С. 77.
- <sup>25</sup> Поэзия французского символизма. М., 1993. С. 428.
- <sup>26</sup> *Бор Н.* О понятиях причинности и дополнительности // *Бор Н.* Избр. науч. труды. В 2 т. М., 1971. Т. 2. С. 398.
- <sup>27</sup> *Шестов Л.* Соч. В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 619.
- <sup>28</sup> *Стрелер Дж.* Театр для людей. М., 1984. С. 214.
- <sup>29</sup> Постмодернисты, которые нередко доводят творческие идеи нашего века до крайности, в частности, склонны уподоблять состояние «мерцания» мира моменту выхода человека «за пределы языка» (забыты названия и имена, забыты время и пространство и т.д.), когда сам мир начинает стремительно исчезать. Об этом размышляет В. Подорога, развивая свои соображения на примере парадоксального творчества обэриутов, иронически заострявших проблему взаимозависимости объективной реальности и человеческого языка (см.: К вопросу о мерцании мира. Беседа с В. Подорогой // Логос. 1993. № 4).
- <sup>30</sup> См.: *Бубер М.* Проблема человека. М., 1992.
- <sup>31</sup> *Бергсон А.* Смех. *Сартр Ж.-П.* Тошнота. *Симон К.* Дороги Фландрии. М., 2000. С. 63.
- <sup>32</sup> *Пас О.* О чем говорит поэзия? // Диапазон. 1991. № 4. С. 189.
- <sup>33</sup> *Гароди Р.* О реализме без берегов. М., 1966. С. 71.
- <sup>34</sup> *Ashton D.* Picasso on Art: A Selection of Views. N.Y., 1972. P. 38.
- <sup>35</sup> «Я не ишу, я нахожу» (см.: *Parmelin H.* Picasso dit... P., 1966. P. 39).
- <sup>36</sup> См.: Мир искусств: Альманах. М., 1995. С. 34.
- <sup>37</sup> *Мейерхольд Вс.* Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 222.

# Живопись, театр, балаган

Я вышел из балагана одурманенный, опьяненный, безумный...

*Александр Бенуа*



Художник и актер, неподвижное изображение и действие, протекающее во времени, – казалось бы, что общего? На самом же деле живопись и театр не просто выросли из одного корня (миф, ритуал), как, впрочем, и другие искусства, они еще долго будто всматривались друг в друга, как в зеркало, узнавая и не узнавая себя в зеркальном отражении.

В Древней Греции, вероятно, когда еще не было пинакотек<sup>1</sup>, живописцы, состязаясь в мастерстве, выставляли свои произведения во время игр и празднеств, до поры до времени скрывая картину за занавесом<sup>2</sup>. При отдергивании такого занавеса-занавески достигался почти театральный эффект «живой» сцены, тем более что показ мог сопровождаться музыкой, а может быть, рассказом об изображенном мифе. Такой занавес-занавеска задолго до появления не только занавеса театрального (в античном театре, как известно, его не было), но и театра как такового использовался в мистериях и в балаганных представлениях.

Владелец пинаки (нечто вроде вертепа) показывал зрителям, иллюстрируя миф, рисованные фигуры (примитивная, но живопись!), открывая и закрывая по очереди дверцы ящика. Чем не прототеатр или протокино! По свидетельству Герона Александрийского, в таких представлениях участвовали маски (а воз-

можно, и куклы), умеющие вращать глазами и кивать головой, – подвижные идола вроде упомянутого Гомером Палладиона.

В эллинистическую эпоху существовал особый вид зрелищ (Н. Брагинская называет их «театром игры») – показ в особых павильонах костюмированных сценок из трагедий, комедий, сатировых драм с участием кукол в человеческий рост, заменяющих актеров. Разодетые куклы-идолы вместе с рисованными изображениями афродит, парисов, елен, вместе с живыми актерами, представляющими богов и героев, являлись неперенными участниками римских праздничных шествий и триумфов, а затем, позднее – театрализованных праздников, имевших место в Европе XIII–XVI веков (особенно часто – в богатых ганзейских городах).

Итак, уже в древности застывшие пластические или рисованные изображения нередко «театрализовались», наделялись способностью двигаться, превращались в «кукольные» подобия живого актера, буквально начинали играть не свойственную им роль.

В то же время в древнегреческом театре как будто существовали упомянутые Софоклом периакты – вращающиеся трехгранные призмы, на которых могли быть нарисованы деревья, портики или что-то еще, указывающее на место действия (далекий предок будущих декораций). Если такие периакты существовали, то они явно находились «в родстве» с пинакой, с ее меняющимися рисованными изображениями. С другой стороны, как уже говорилось, само театральное действо в те времена было малоподвижно и, скорее всего, состояло из достаточно статичных эпизодов, напоминавших показанные на картинах живописцев мифологические сцены. Греки хотели прежде всего слышать актера, а он – в неудобной закрывающей голову маске и на котурнах, мешающих ходить (поэтому часто приходилось опираться на палку), – уподоблялся звучащему и двигающемуся идолу, кукле-автомату, изготовленной тавматургом (так называли создателей кукол-автоматов. Но так же называли и балаганных фокусников!).

Театр и живопись, встречаясь, обнаруживали (и не раз обнаружат позднее), что у них общий прародитель – дотеатральное и дохудожественное зрелище, в котором элементы будущих театральных представлений и будущей живописи еще нераздельны.

Что же случилось в XX веке, когда многие реформаторы театра и многие живописцы-новаторы будут стремиться сквозь напластования веков и культур и часто вопреки законам своего искусства вернуться к истокам и «началам»? Ведь и Г. Фукс, и А. Аппиа, и Г. Крэг не просто воевали против натуралистического и лживо-классического театра, им хотелось подорвать и чуть ли не отменить вообще роль слова, драматурга, литературного текста, а в конечном счете – и произносящего этот текст актера. (Кстати, Крэг в своей книге «Искусство театра» пишет о существовании механических кукол, заменяющих актера, в античную эпоху.)

Вместе с «литературностью» старого театра покажутся необязательными и просто лишними рампа, кулисы, горизонты, софиты, а затем и сцена-подиум. Драматическое действие становилось «зрелищем» по преимуществу («...поста-



новка – есть создание общих крупных эффектов, обращенных к зрению»<sup>3</sup>, – напишет Крэг. Или вспомним идею «рельефной сцены» Фукса).

В результате переноса акцента на видеоряд (группировка фигур, в идеале подобных послушной марионетке или сверхмарионетке, строго рассчитанное перемещение этих фигур в пространстве неглубокой или четко расчлененной крэговскими ширмами сцены) режиссер в чем-то уподоблялся художнику перед сценой-холстом, на котором он должен написать картину, продумывая в деталях композицию, соизмеряя масштабы и т.д. (Фукс, помнится, возмущался фальшью старой сцены, где мирно уживались декорации в пространственной перспективе и неизменность масштаба человеческих фигур – несообразность, легко устранимая живописцем.) Неслучайно идеи реформаторов сцены начала века будут впоследствии подхвачены создателями так называемого «Театра художника»<sup>4</sup>. Многие живописцы попытаются обновить язык театра, словно бы возвращаясь на новом витке истории к «движущимся картинкам» древней пинаки, вернее сказать, сопрягая ее упрощенный язык с современной сценой, с идеями нового синтеза (вспомним, к примеру, теорию сценической композиции В. Кандинского и его же практические опыты по осуществлению этой теории), с возможностями новейшей аудио- и видеоаппаратуры и т.д.

Как бы там ни было, но «театрализация театра» (так определил собственную задачу Фукс) связана с пересмотром принципа «глубокой сцены», с намеренным уплощением игровой площадки. (К этому будет тяготеть и «Театр художника».) Точная характеристика данного явления содержится в статье В. Турчина о Кандинском: «...сценическое пространство в “условном театре” строилось по принципу “картинности”, являясь как бы сменой полотен»<sup>5</sup>. Не была ли такая «картинность» следствием неосознанного стремления высвободить сценическое пространство из-под власти сюжета, определенности времени и места действия, превратив его в игровое поле авторской (режиссерской) мысли и воображения?

В современном мире, названном Хайдеггером «картиной» – картиной, которая создается самонадеянным и несчастным человеком «обезбоженной» эпохи – действительно всюду – в мышлении и творчестве – можно обнаружить приметы «картинности». И «картинность» эта – не просто знак утраченного ощущения глубины мироздания, но, верно, и естественный способ для человека Нового времени (человека свободной воли) свести на воображаемой плоскости времена, пространства, идеи и образы, чтобы в драматическом агоне, в смысловом поле игры рождалась суть (жизни? мира? человека?).

Не потому ли столь велико в театре XX века значение режиссера – художника, создающего свои «картины»? Вяч. Иванов в стихотворении «Хоромное действо» сравнит режиссера (а именно – Мейерхольда) с Петром Великим: «... как Петр Великий при оснастке корабля, вездесущий, многоликий». И действительно, Мейерхольд умел самодержавно владеть всем – текстом пьесы, сценой, актерской труппой, светом, антуражем и, если требовалось, легко мог слить два акта в один, поменять число участников спектакля, изменить место действия, расчленив сюжет на эпизоды, разыгрывая, как на шахматной доске, задуманный вариант своей комбинационной игры. «Играть не образ, а отношение к образу» – так определил метод игры мейерхольдовского (и вахтан-

говского) актера автор интереснейшей книги о Мейерхольде<sup>6</sup>. Но и весь строй спектакля определялся не сюжетом и не типажом по преимуществу, не верно-стью литературному тексту, а уже режиссерским «отношением» ко всему вместе взятому. Не случаен огромный интерес Мейерхольда именно к живописи. «Мы часто вообще видим мир при помощи тех очков, которые носил тот или иной большой художник»<sup>7</sup>, – уверял он. Создавая мизансцены «Ревизора» (речь идет о знаменитом спектакле 1926 г.), режиссер то выстраивает действующих лиц вдоль рампы рельефом, то громоздит пирамиды тел, уминая их на тесной площадке-фурке, выделяя эту «сцену на сцене» и заставляя ее обособиться и застыть почти «как на картине».

Построение мизансцен в спектаклях Мейерхольда подробно проанализировано в замечательной книге Н.М. Тарабукина об этом режиссере, на которую во многом ориентировался автор данной работы. «Картинность» мейерхольдовских решений поставлена в связь с классическими композициями в живописи, а принятые в изобразительном искусстве приемы смещения пространства и времени стали ключом к секретам мейерхольдовской режиссуры.

Необычно смелой (особенно для тех лет) была мысль Тарабукина об укорененной в самой природе искусства вольности обращения художника с пространством и временем, которые, становясь «воображаемыми», могут «смещаться», резко отличаясь от пространства и времени реального. Требуется лишь некоторое уточнение: в традиционных культурах воображение художника не могло не подчиняться строгим правилам и канонам, и, к примеру, египетский живописец или скульптор, изображающий лицо – в профиль, а глаз – в фас, именно им и следовал. Тогда как воображение современного мастера не знает границ. Человек свободной воли, он работает без ограничений и норм, хотя, разумеется, принадлежит своему времени, своей культуре, своей художественной школе и т.д.

Итак, «картинность», проникая из статичного искусства – живописи – в искусство действия и временного развития, немало способствовала преобразованию сцены. Но, пожалуй, обратное воздействие театра и «театральности» на современную живопись и ее язык оказалось значительно глубже и многообразнее (ведь и живописцу никуда не уйти от Мира-Театра!).

При этом и живописец, и драматург (режиссер, актер) в поисках нового художественного языка часто будут усматривать способ бриколажного «ускользания» от прямого подражания жизненной реальности в многовековом опыте низового искусства (цирка, балагана, кукольного театра), несущего в себе зерно древнейшего архаического шутовства. Причем и тот, и другой, случается, подсматривают «балаганные» причуды творческого решения друг у друга.

Многие полотна М. Шагала представляют собой нечто вроде вселенского цирка или космического балагана: кувыркаются, парят, плавают, висят в необозримых, безграничных пространствах люди и ангелы, солнца и луны, влюбленные, музыканты, художники, акробаты, кони и козы, рыбы и птицы, собаки и коровы, а еще – скрипки, букеты, свечи, города и деревни, соборы и мосты... Чудесный мир (такое на самом деле может привидеться разве что во сне!) пронизан если не мистическим (жизнелюбивому таланту Шагала чужда

символистская сосредоточенность на мыслях об «ином»), то мистериальным ощущением прикосновения к запредельному (иногда даже грозному). Неслучайно в изображенных художником бескрайних пространствах происходят необъяснимые превращения, случаются немислимые вещи: там невесту обнимает жених с ослиной головой, там летает курица со свечой или часы с человеческими руками, там люди могут стоять на голове, а избы – на крыше, там обитают художники о двух лицах, там зеленый скрипач сидит на доме, а прохожий, как Гулливер в стране лилипутов, идет, возвышаясь над башнями собора.

И в то же время вся эта мистификация или чертовщина, имеющая явно «космический» характер, уж очень часто напоминает балаган, цирк, вертеп (тогда как в собственно цирковых сценах арена словно на наших глазах превращается в подобие земного шара, а подкупольное пространство – в бескрайний космос). Симпатичные животные, которые у Шагала присутствуют всюду и везде, своей домашней «прирученностью» заставляют вспомнить о цирке зверей, а всякого рода странные метаморфозы, случающиеся с его героями, – о жонглерских фокусах и чаплинских номерах (художник как-то нарисовал Чарли на куриной ноге и с отскочившей головой, памятуя о фильме «Золотая лихорадка»). Даже трагическая метафора революции («Революция», х., м., 1937. Частн. собр.) строится на балаганно-цирковых мотивах с центральным образом акробата, стоящего на одной руке в позе неустойчивого равновесия. Даже в изображение библейских сцен Шагал нередко вносит элементы мягкой иронии, игры, балаганной театральности, когда ангелы становятся немножко похожи на воздушных гимнастов, а торжественность происходящего снижена нарочито упрощенной, «лубочной» манерой письма. Неправильная и как будто «приблизительная», она сродни не только народной картинке, вывеске, детскому рисунку, в ней живет незатейливость балаганных представлений, цирков шапито, средневековых мистерий с их простодушным актерством и очевидными для всех обманами откровенного лицедейства.

Крэг мечтал о театре сверхмарионеток, надеясь преодолеть измелчание сценического искусства, чтобы современный зритель снова, придя на спектакль, мог услышать «шепот вечности». Шагал, по сути дела, воссоздал на своих полотнах (разумеется, и не помышляя о Крэге) подобие такого театра сверхмарионеток, часто нарисованных по-детски упрощенно, но зато способных обернуться ослом или козлом, жонглировать собственной головой, летать, выделять немислимые кульбиты, растягивая и закручивая штопором собственное тело.

Нередко окрашенное в трагические тона, мистическое или скорее – сказочное шутовство героев Шагала чем-то близко сюрреальному шутовству булгаковских персонажей.

Столь же, как Пикассо\* и Шагал, пристрастен к театральным образам, к балагану и кукольному театру другой замечательный живописец XX века – итальянец Джорджо Де Кирико.

Основоположник «метафизической живописи», преисполненной философского глубокомыслия и способной якобы ухватывать суть за пределами

---

\* Теме «Пикассо и театр» посвящен специальный раздел данной книги.

видимости, он считается непосредственным предшественником сюрреализма, первооткрывателем его алогичной, сновидческой поэтики.

Вместе с тем талант Кирико глубоко своеобразен и чужд многим крайностям сюрреалистического метода (таким, как пресловутый «психический автоматизм», болезненное пристрастие к образам распада и смерти, навязчивая эротика и т.д.). Создавая язык «метафизической живописи», художник избрал два главных образных ориентира, разумеется, совершенно свободно используя каждый из них в своих целях, – великую живопись и скульптуру прошлого начиная с Древней Греции (кстати, Греция – страна, где Кирико родился) и искусство театра.

Оглядываясь на великих предшественников, художник стремился достичь (и достигал!) особой монументальной «выстроенности» композиций, особой внушительности фигур, особой «вагнерианской» торжественности настроения, которым дышит пространство его картин. (Кирико и в жизни умел сохранять достоинство «классика», не поддаваться преходящим страстям, не тонуть в мелочной суете, при любых обстоятельствах «держаться дистанцию»). Но, как уже говорилось, у сурового и меланхоличного итальянца, обожавшего классическую живопись и скульптуру, была еще одна глубокая привязанность – театр. Что ж тут удивительного, ведь Италия, как известно, страна яркой театральности, недаром с ней связаны многие новации в истории театрального искусства. Главное же, вероятно, – это бытование на улицах городов и селений стихийной театральности, вошедшей в плоть и кровь этой артистичной нации, в веселом кипении карнавалов, в особой любви итальянцев к пению и певческому голосу, в обыкновении превращать любую бурную эмоциональную сцену «на людях» в зрелище, когда, споря, протестуя, обличая, каждый участник безотчетно любитесь своим «актерством».

Цня сценическое искусство, которое стало для его живописи кладезем образных идей, Кирико обычно был в курсе театральных новинок, иногда работал над сценографией спектаклей (в частности, для знаменитой труппы С. Дягилева), написал теоретическое сочинение о комедии дель арте (в соавторстве с женой), живо интересовался историей кукольного театра (его перу принадлежит специальная статья о марионетках).

В ранних картинах Кирико заметно влияние А. Аппиа, чьи идеи были, безусловно, известны художнику и отвечали его собственному стремлению освободиться от историко-бытовых подробностей, «укрупняя» формально-смысловой язык произведения.

Мимо Кирико не прошли и новации Г. Крэга. Он, конечно, был знаком с его теоретическими трудами, с журналом «Маска», который издавался во Флоренции, где в течение 9 лет Крэг руководил театром «Арена Гольдони». Во всяком случае, крэговские идеи передвижных ширм вместо стационарных декораций и супермарионеток вместо привычных актеров создатель «метафизической живописи» усвоил и переосмыслил на свой лад.

В суровом таланте Кирико ученая серьезность (художник увлеченно изучал труды великих философов) уживалась с «театральным» легкомыслием – любовью к переодеваниям (в автопортретах он часто предстает перед нами в

старинных костюмах), намеренной сценичностью композиционных решений, стойким пристрастием к марионеткам и манекенам, что так и кажется, будто за глубокомыслием «метафизической живописи» скрывается нечто вовсе «неподходящее» – игровое, игривое, игрушечное. Быть может, балаганное...

Кирико принадлежит серия картин «Площади Италии».

Опустелые, часто будто вымершие, залитые напряженным – то ли нездешним, то ли театральным – светом «площади» Кирико стынут в обморочном оцепенении (что это – страшный сон? бредовая галлюцинация?). Стены зданий, глухие или изрезанные арками и проемами окон, напоминают театральные декорации, временные павильоны из раскрашенной фанеры, выстроенные на сценических подмостках. В городском пейзаже (его современность иногда подчеркнута присутствием фабричной трубы, паровоза, уличных часов), словно застывшем в напряженном ожидании мистических откровений, вдруг видится иллюзорность задников и кулис, напоминая об обманчивой театральности то ли жизни, то ли ее «метафизических» основ.

В 1917 году художником была создана удивительная картина на мифологический сюжет – «Гектор и Андромаха» (х., м. Милан, частн. собр.). Сцена из «Илиады» (прощание Гектора с Андромахой перед сражением за Троию) у Кирико как бы «разыгрывается» на подмостках невиданного «космического» театра: резко сокращаясь, уходит куда-то вдаль дощатый помост, геометрические объемы служат подобием кулис, все залито искусственным «софитным» светом. Главное же заключается в том, что перед нами вместо мифических героев – марионетки. Сделанные то ли из дерева, то ли из металла, с заклепками, соединительными трубками, подставками, с белыми яйцевидными головками без лиц, словом, какие-то человекоподобные конструкции из цветных геометрических деталей. И в то же время их прильнувшие друг к другу фигурки полны выразительности, даже изящества. Гектор и Андромаха Кирико – не куклы, даже, пожалуй, и не марионетки, а крэговские супермарионетки, и именно поэтому им не надо ни лиц, ни рук, чтобы сыграть сцену прощания. В отличие от кукольности персонажей Шагала, в которых очевидны приметы низового жанра – примитивность, площадное комикование и т.д., – сверхмарионетки Кирико невозможно помыслить в руках какого-нибудь бродячего кукольника, скорее уж в этих искусных конструкциях чудится нечто сверхчеловеческое, быть может, внеземное...

Не мгновение, а вечность длится объятие Гектора и Андромахи на залитой призрачным «театральным» светом пустынной сцене, висящей где-то в мировом пространстве. Не снижая торжественного звучания гомеровского сюжета, Кирико «разыгрывает» его на подмостках невиданного космического балагана, с помощью марионеток (сверхмарионеток), напоминающих инопланетян. Не является ли увиденная художником метаморфоза эпических героев, обернувшихся в «метафизическом» театре Кирико механическими игрушками, знаком нашей беды? Тем более что марионетка часто уступает место портновскому манекену (нелепому, прошитому крупными стежками, иногда безголовому) или какому-нибудь странному монстру, представляющему собой противоестественное сочетание манекена с античной статуей или с живым человеком (см., например: «Тревожные Музы» 1918 г. или «Археологи» 1927 г.).

«Космические балаганы» Кирико проникнуты тревогой и отчаянием. Человек-манекен, человек-марионетка – в этих образах и неизбывная горечь по поводу утраты ренессансного идеала свободного творца новой гуманистической вселенной, и ироничная насмешка над человеческой комедией, которая вечно разыгрывается на подмостках истории. Кирико не обличает и не утешает. Трагические истины жизни открываются ему в образах, соединяющих в себе величавую торжественность классики, понятой как идеал, и театрално-балаганное развенчание «высокого стиля».

Факт остается фактом: современные реформаторы художественного языка весьма часто (и как видно, неспроста!) интересуются низовыми жанрами искусства, условно говоря – «балаганом».

Гигантские шаги в «Лесе» Мейерхольда, нога Хлестакова, оказавшаяся выше головы в его же «Ревизоре», вообще все эти сальто и кульбиты, предписанные актеру биомеханикой, – ведь это, по сути, то же самое, что и безоглядная клоунада персонажей Шагала.

Елагин уподобит зловеще переменчивого Хлестакова в мейерхольдовском спектакле обманчивому оборотничеству Арлекина<sup>8</sup>. Но разве не такова же и странная нестойкость героев Пикассо, часто будто переливающихся друг в друга (фавн – бык – сыч – Минотавр – сатир), или героев того же Шагала (художник иногда словно бы застал их в момент причудливой метаморфозы).

Язык «Герники» впитал в себя условность кукольного театра. Что это – случайная находка? Вряд ли. Случайной находкой не посчитать и появление манекенов в немой сцене мейерхольдовского «Ревизора», что было предопределено не только особым интересом режиссера к марионеточному и средневековому театру, но и театральными опытами дадаистов, футуристов, Кокто, Шлеммера, куклоподобными образами и манекенами в живописи Г. Гроса, К. Малевича, Дж. Де Кирико.

Мейерхольд в роли Пьеро – такая же знаковая фигура, как и Пикассо в образе Арлекина (так он себя несколько раз изобразил). Дотеатральное зрелище, где царил архаический шут, где еще были нераздельны смех и слезы и откуда сквозь века протянулась тонкая нить преемственности к цирковым, балаганным, фольклорным формам искусства, влечет к себе современного мастера, будь то режиссер или живописец, побуждая его, казалось бы, к странному «фиглярству» и «шутовству».

Именно как «фиглярство» и бессмысленное шутовство оценивал многие подобные новшества в искусстве Александр Бенуа.

«Мерзкое надоевшее гаерство»<sup>9</sup> – ополчался он на Пикассо, не принимая его живописи, считая ее воплощением всего дурного в современном искусстве и прежде всего – беззастенчивого лицедейства. Примерно такую же оценку он даст и Мейерхольду, назвав постановку «Дон Жуана» «нарядным балаганом»<sup>10</sup>. (Доведись идейному вождю мирискусников посмотреть мейерхольдовского «Ревизора», он, скорее всего, сказал бы то же самое, разве что уже не смягчая оценку эпитетом «нарядный».)

Не пощадил Бенуа и многих других живописцев, режиссеров, музыкантов XX века, которые питали неизбывный интерес к райку, балагану, старинному

фарсу, водевилю, лубку, к *commedia dell' arte*, к шутам, арлекинам, скоморохам, к куклам и марионеткам, к самодеятельному театру, к кабаре и мюзик-холлу. И при этом не столько стилизовали «под старину» свои сюжеты и персонажей (как делали мирискусники), сколько приемами безоглядного «гаерства» пытались взорвать привычные границы творческого метода. Но почему именно балаган, именно шуты и Арлекины? Да прежде всего потому, что именно шутство – лучшее противоядие от фальши и вранья.

Случилось так, что болезненная нищенская чувствительность к «обманному» «идолом и идеалам» культуры глубоко проникла в сознание художника (писателя, музыканта, режиссера) XX века и стала одним из главных побуждений к обновлению образного языка. При этом часто расширению (порой «космическому») смысловых границ произведения – как у Пикассо, Кирико, Шагала – сопутствовало намеренное «снижение» и упрощение языковой структуры (минимализм, искусство «бедное», «мусорное», искусство, впитавшее образность «примитива», балагана, вывески, лубка и т.д. И просто – внехудожественных и даже антихудожественных реалий жизни).

Многие годы сооружал варианты конструкций из хлама и случайных вещей К. Швиттерс (*Merzbau*), громоздя все выше и выше свой причудливый *Gesamtkunstwerk* (так что однажды даже пришлось пробить перекрытие). Этот своего рода дадаистский фарс на тему «великого искусства» уж, во всяком случае, делал невозможными «обманы» образных иллюзий и «священный трепет» эстетического чувства. При этом Швиттерсу не были чужды притязания на всемирность изобретенного им художественного (антихудожественного) языка.

Подобно мастерам изобразительного искусства, режиссеры-новаторы в борьбе с «обманным» лицедейством «неживого театра» (определение П. Брука) будут разными способами «упрощать» и «снижать» театральный язык («Театр жестокости» А. Арто, «бедный театр» Е. Гротовского, «бедный» и «грубый» театр П. Брука, «эпический театр» или «театр отчуждения» Б. Брехта, американский Ливинг-театр и др.), обращаясь к ритуалу, опыту дотеатрального зрелища или к формам искусства, сохраняющим устойчивые черты такого зрелища – к цирку, лубку, кукольному театру.

В сущности, не важно, идет ли спектакль на городской площади, в ангаре, гараже, в парке, песчаном карьере или на сцене, оснащенной современной машинерией, «изображается» ли лесная чаща с помощью настоящих деревьев или мотков проволоки, задействована ли в представлении живая лошадь, которой тесно в сценическом пространстве («Гамлет» в постановке П. Шеро) или деревянный конь на колесиках, подобный детской игрушке («Неистовый Роланд» Л. Ронкони), – в том и в другом случае фальшивое лицедейство не выдерживает присутствия «неигровой» («бедной», «грубой») натуры и исчезает с появлением элементов «сверхигры» (акробаты, клоуны, марионетки). Впрочем, в театре – искусстве, по мысли Жуве, наиболее «правдивом» (особенно если в игровом пространстве – живые актеры) и одновременно наиболее «лживом» (т.е. наиболее искусенном в умении выдавать одно за другое), – безусловность и условность образа нераздельны. Поэтому современный художник столь легко совмещает их в одном произведении и может придать любой «правде» и любой

«лжи» особый смысл. (Так, у Л. Ронкони в спектакле «Орестея» наряду с такими, словно выхваченными из нашего времени предметами, как книги, тетрадь, пишущая машинка, «используются не бутафорские, а настоящие символы древней религии: огонь, земля, хлеб, соль, пепел, мука, мясо, мед...»<sup>11</sup>.)

В романе «Дар» В. Набоков презрительно и зло описывает собрание эмигрантской интеллигенции, изнемогающей в суетных и, в общем, бесполезных усилиях удержаться на творческих высотах духа. Присутствующие внимают некоему господину Бушу, читающему «Философскую трагедию» собственного сочинения. По мере чтения «чем глубже, сложнее и непонятнее становилась идиотская символика трагедии», тем ужаснее казалось герою коверканье немецкого русского языка (для самого Набокова непереносимое), тем труднее было и слушателям удержаться от смеха и тем явственнее трагедия превращалась в фарс. Нескладная попытка осовременить древнегреческий космизм и древнегреческую трагедию, введя в пьесу два хора, «из которых один каким-то образом представлял собой волну физика де Бройля и логику истории, а другой, хороший хор, с ним спорил», окончилась полным провалом.

Столь же беспощаден и Б. Пастернак – в лице своего героя («Доктор Живаго») – к нежизнеспособному уродцу – космогонической симфонии со стихотворным текстом, одаривающей слушателей переизбытком скучного глубокомыслия и трепетной душевности в духе одряхлевшего, траченного молью символизма. Универсальная картина мира прежде, в мифические времена, представлявшаяся человеку определенной культурной эпохи извечным порядком бытия, осталась в прошлом. Зато реальностью стала угроза утраты смысла человеческого существования в Мире-Театре, в круговороте образов, в неверности личин, в засилье пустых форм или, как будут говорить и писать постмодернисты, «симулякров».

Не таковы ли и осмеянные Набоковым и Пастернаком «космогонические симфонии» и «философские трагедии»?

Обреченные на неудачу попытки вызвать к жизни трагическую Музу, с таким блеском описанные современными писателями, наводят на мысль, что виной тому, может быть, не одна только бездарность авторов фальшивых «космогоний», но и наше время, утратившее со «смертью Бога» (и мифа) естественное право на величие, мощь и стройность мировосприятия, отчего попытки возродить прошлое чреватy напыщенной театральщиной.

Нище когда-то чудился призрак «дурного» актерства не только – конкретно – в музыке и оперном творчестве Вагнера, но и в «обманной» природе искусства вообще. Ненавидя дух притворства и в культуре, и в жизни («ложь тысячелетий»), философ не раз почувствует себя «антиактером» и «антитеатралом»<sup>12</sup>. Но ведь он же, ужаснувшись возможной в будущем «неправде» по отношению к самому себе («Я ужасно боюсь, чтобы меня не объявили когда-нибудь *святым...*»), назовется комедиантом, шутом («Я не хочу быть святым, скорее шутом... Может быть, я и есть шутом»)<sup>13</sup>.

Шутом захочет стать и художник – прежде всего художник XX века, который очень часто стремится, прорываясь сквозь оболочку видимого – реальную череду событий, конкретность пространства и времени, предметность и т.д., – дать



образ не быту, а Бытию. Понятно, что его подстерегают две опасности – опасность натурализма (бытовизма) и опасность сотворить нечто вроде фальшивой «космогонии».

После генеральной репетиции «Балаганчика» А. Блок напишет Мейерхольду: «...*всякий* балаган, в том числе и мой, стремится стать *тараном*, пробить брешь в мертвечине: балаган обнимается, идет навстречу, открывает страшные... объятия... материи, как будто передает себя ей в жертву, и вот эта глупая и тупая материя поддается, начинает доверять ему, сама лезет к нему в объятия; здесь-то и должен “*пробить час материи*”: материя одурочена, обессилена и покорена; в этом смысле я “*принимаю мир*” – весь мир, с его тупостью, косностью, мертвыми и сухими красками, для того только, чтобы надуть эту костлявую старую каргу и омолодить ее: в объятиях шута и балаганчика старый мир похорошеет, станет молодым, и глаза его станут прозрачными, без дна»<sup>14</sup>.

Блок надеялся «омолодить» старый мир, а вместе с ним и застарелую поэтику всякого рода «космических симфоний» и «философских трагедий», бросив их «в объятия шута», чтобы омертвелость и патетическая фальшь растворились и исчезли в примитивном, но зато безобманном и вечно живом искусстве балагана. Только таким виделся поэту путь к заветной цели творческого преобразования, к тому рубежу, когда «пробьет час мистерии». А ведь так и случилось – великая поэма «Двенадцать», с ее возвышенным мистериальным подтекстом, родилась, когда автора осенила счастливая мысль погрузить грозные реалии жизни (ее «косную материю») в атмосферу народного гулянья, площадного действия и «разыграть» драму уже не в кукольном пространстве балаганчика, а на большой «сцене» города, где новый мир празднует свое рождение в дни Христова Рождества, а картонных Пьеро и Коломбину сменили живые, не подвластные авторской воле Ванька и Катька. Впрочем, и здесь у Блока «балаган обнимается», правда, не со старым, а с новым, уже «не “косным”», а бунтующим миром, жестоким и беспощадным. Величие происходящих событий не только подтверждено, но и поставлено под сомнение смысловой перекличкой двух истин, двух образов – рождения нового мира в огне революции и Рождества Бога, несущего людям любовь и прощение.

Но Блок не проповедник, не ученый, он поэт, и истина истории видится ему в скольжении правд, в череде высокого и низкого, прекрасного и безобразного, иллюзорного и реального. Вышедшая из берегов, праведная и греховная, жертвенная и беспощадная, народная стихия «Двенадцати» вливается в карнавальное шествие, но не растворяется в нем. «Зазор» между двумя образами (праздник революционный и религиозный) и есть та карнавальная (балаганная) маска, из-под которой то выглядывает, то скрывается правда-истина о Богочеловеке, о человеке, о человечестве... Избегая патетики и фальши «философских трагедий», не обличая и не воспевая, поэт наблюдает великий балаган истории, когда в движении толп, в мелькании лиц в снежной пыли не разобрать, не увидеть, что там впереди (катастрофа? чудо?) и кто ведет народ – сошедший с небес Христос «в белом венчике из роз» или его раскрашенный святочный кумир?

Подобно великому поэту живописцы XX века, каждый по-своему, будут использовать стилистику балагана (цирка, кукольного, кабарежного театра), спасаясь

от бескрылого бытовизма, от фальшивого пустозвонства всякого рода «космических симфоний» и «философских трагедий», от спрямленных оценок и истин.

Кроме того, так называемые низовые жанры искусства обладают открыто игровой природой, которая востребована творцами нового неклассического художественного метода (и это главная причина увлечения живописцев – и не только живописцев – балаганом и шутовством).

Что ж получается? Не есть ли это способ утопить в несерьезности весьма серьезные проблемы современной действительности? Или отчаянное желание заглушить боль и страх перед «неразрешимыми» проблемами «беспокойного» XX века? Не исключено. Хотя вряд ли на такое способен художник, которого можно назвать «настоящим», «крупным» или «значительным».

Как известно, Мейерхольд, готовя постановку «Ревизора», не устал предупреждать актеров от «водевильной беготни», от превращения спектакля в гротеск, призывая отнестись к творению Гоголя «не как к шутовской комедии», наставляя исполнителей: «не надо смешить публику», «задача – ничего нет смешного», «ничего комического в костюмах», и сетовал: «уж очень много Шагала»<sup>15</sup>. Казалось бы, странно для режиссера, безбоязненно вводившего в ткань спектакля приемы шутовства, цирка, балагана. Но Мейерхольду потребен был балаган небывалый – трагикомический, когда сквозь дурачество и кривлянье просвечивает страшный и трагический смысл происходящего (что созвучно глубинному содержанию гоголевской комедии, а вернее – трагикомедии). Мейерхольду потребна была – как прекрасно определит он сам – «не комедия, а чтобы все время были срывы в трагедию»<sup>16</sup>. Такие же «срывы в трагедию» таятся и в «балаганах» Шагала (тут режиссер явно недооценил художника), Пикассо, Кирико да и многих других мастеров XX века, предпочитающих работать в «междущарствии» жанров и «мерцающих» смыслов. Ведь только так можно создать образ мира, отсвечивающего множеством граней, мира будто огромного театра, переполненного переизбытком «действующих лиц» и «ролей» – реальных и лишь возможных.

В поздних графических сериях Пикассо нередко перед нами странные, как в страшном сне, к тому же непристойные картины, в которых смешались образы цирка и борделя, игры и блуда, мифа и реальности. Случается, на сцене (а это именно сцена!) разыгрывается спектакль-оргия (к примеру, офорты из серии иллюстраций к «Похоронам графа Оргаса»), нет, даже не оргия, а какой-то жуткий ритуал, черная месса, которую служит, высоко подняв фаллический символ, шутовской «папа» срама и греха. Все это могло бы ужаснуть, если бы происходило не на театральных подмостках. Но нет, мы видим лица зрителей жадно следящих за представлением, логи, иногда занавес. В таком случае воссозданная художником картина приобретает характер какой-то зловещей игры, но все-таки игры, и рогатый бес, правящий свой шабаш, начинает походить на буффона в рогатой шутовской шапке.

Перед нами не просто неприличные сценки (бордель? сатанинское сборище?), Пикассо лишает их конкретности, создавая образы то ли Театра-Мира, то ли Мира-Театра, а вернее – Мира-Балагана. Образы, источающие горечь пополам со злорадной усмешкой, – они так же страшны, как пророчества шута

у Бонавентуры, и способны так же ужаснуть и так же утопить этот ужас в комедианстве, вышучивании всего и вся (святости, греха, смерти, Ничто).

И снова в творчестве современного художника чудится призрак архаического шутовства, в котором еще нераздельны слезы и смех. В искусстве XX века будет множество раз (и в различных вариациях) обыгран образ Мира-Балагана (разве в трагической «Гернике» не присутствует скрытый намек на такой мир, достойный не только сострадания, но и насмешки?). Насмешки? Но ведь и в самом деле драматизм и язвительная травестийность образа Мира-Балагана не раз окажется смягчена иронией, заложенной в самой природе комедийного театра, выросшего из архаического шутовства. Главное же заключается в том, что стилистика балагана (низовых жанров искусства) не единожды поможет современному художнику разведать пути, ведущие к новому неклассическому методу.

## Интермедия

Действующие лица и исполнители:

*Художник . . . . . продавец картины*

*Толстый господин . . . . . покупатель картины*

*«Толстый господин (спохватываясь). А что если все-таки взглянуть на картину... так, для очистки совести... <...> .*

*Художник (робко, он еще не кончил разворачивать холст). Ну и что вы об этом думаете, мсье?*

*Толстый господин. Пока еще ничего. Ну-ка, разверните весь холст... Надо посмотреть... Ну-ну, быстрее... <...>*

*Художник. Вот, мсье, готово.*

*Толстый господин. Наконец!*

*Художник. Ну, что вы об этом думаете?*

*Толстый господин (как тонкий ценитель). Та... та.*

*Художник. Вот именно. <...>*

*Художник (робко). Обратитесь к своему суждению о прекрасном. Что вы скажете о моей картине?*

*Толстый господин. Итак, чем больше я думаю о вашем произведении, тем меньше я знаю, что мне о нем думать. <...>*

*Основное соображение, которое я вам сейчас выскажу: у вас угадываешь то, чего не видишь, и не всегда видишь то, что угадываешь. В этом явное противоречие. И как результат, смешение стилей, смесь реалистического и абстрактного».*

\* \* \*

В авторском предисловии к пьесе «Картина» Эжен Ионеско предостерегал будущих исполнителей от сугубо реалистического истолкования ее сюжета и персонажей. Он настаивал на второстепенности для него,

автора, «психологического», равно «социального» содержания, прямо называя свое драматическое сочинение фарсом и площадной клоунадой («Клоунада» – подзаголовок пьесы Ионеско).

Пользуясь «максимально детской, максимально преувеличенной, максимально “идиотской”» манерой откровенной клоунады, актеры, по мысли автора «Картины», могли бы разыграть пародийно заостренную драму, которую, в общем-то, и нельзя разыграть иначе. Ведь речь идет не о психологической драме столкновения таланта (бедный Художник) и денежного мешка (Толстый господин), о чем и предупреждает Ионеско, а скорее всего, о драме самого новейшего искусства (герой пьесы – явно авангардист), которое в поисках нового художественного языка то и дело оказывается именно в драматическом (иначе не скажешь) противостоянии многовековой художественной традиции. Смесь реалистического и абстрактного, видимого и воображаемого, смутившая Толстого господина, в живописи (и вообще в искусстве XX в.) столь многообразна, столь беспрецедентно ненормативна и нередко вызывая дерзка, что, пожалуй, не только богатей, пожелавший купить картину в духе старых мастеров и не разбирающийся в современной живописи, но и умудренный знаниями и опытом ценитель вроде профессионального художника или историка искусства может сказать (вслух или про себя) какому-нибудь авангардисту: «Чем больше я думаю о вашем произведении, тем меньше я знаю, что мне о нем думать». Бывает даже автор готов признаться, что не понимает смысл им же сотворенного шедевра.

XX век – время не только социальных, экономических, технических и прочих, но и художественных революций, когда оказались сбиты многие эстетические критерии, порушены границы видов и жанров, отброшены прежде незыблемые условности художественного творчества, поставлены под сомнение нормы морали и даже аксиомы здравого смысла. Мало того, художник XX века не раз переступит грань, отделяющую искусство от неискусства и антиискусства. И какими бы теориями, манифестами, учеными трактатами ни обосновывалась необходимость многих самых смелых новаций (отказ от правдоподобия, предмета, образа, традиционного произведения, эстетического чувства и т.д.), все-таки нет-нет да и проскользнет подозрение: уж не имеем ли мы дело с каким-то заразительным инфантилизмом, а то и, упаси Боже, помешательством?

Но ведь искусство – это фантазия, «вторая реальность», Великая Игра человеческого духа. Это Великий Театр, в котором разыгрываются людские идеи, мечты, радости и горести, в котором смеются надежды и плачут разочарования. Хочется еще раз напомнить, что в фантастическом «обманном» пространстве театра (а театр – наиболее зримое и явное проявление «второй природы» искусства) легко уживается многое из того, что в реальной жизни посчиталось бы немыслимым или бредовым. Вот и художник – кому-то кажется, он тронулся, впал в детство, забыл о красоте, о приличиях, о правилах хорошего тона. Так ведь это только игра!

Наверное, неслучайно живописец XX века столь часто – вольно или невольно – обращался к театральности и игре. Речь идет не о прямом изображении театра, сцены, актеров и не о сценографии (хотя многие художники были отличными сценографами), а о самом разнообразном использовании в творческой работе театрально-игровых форм, мотивов, знаков и методов. В драматическом противостоянии застывшей традиции, норме, закону он опробует самые разные способы игрового, а то и откровенно театрализованного художественного поиска. Ведь в природе игры (прежде всего – театральной игры) затаен дух свободного творческого эксперимента, позволяющего ускользнуть от всевидящего ока блюстителей абсолютной серьезности (с их правилами, законами, установлениями) и посмотреть на свое творение и себя самого, как советовали еще немецкие романтики, отстраненно и с известной долей иронии.

Впрочем, игра игре рознь. Случалось, что игровые методы и театрализованные приемы заводили художника в тупик, превращались в пустой антураж, а бывало, наоборот, – помогали ему почувствовать себя свободным в творческом поиске и прорваться к новым художественным рубежам.

## Признаки, знаки и символы театра в творчестве Пикассо

### *Действие пятое. Картина вторая*

«Бог действительно один из художников. Как я»

Мир должен быть таким,  
Каким я хочу.

*Новалис*

Вряд ли можно усомниться в том, что в пестром многоликом искусстве XX века главенствовал именно авангард, а вернее, «дух авангарда», побуждавший творить, сочинять, изобретать нечто совершенно новое, более того – попросту немыслимое с точки зрения классической эстетики.

Стало трудно говорить о сохранении тех или иных традиционных ценностей, когда решительно все могло быть с легкостью забыто, отброшено, переименовано до неузнаваемости. Сложной, запутанной и нередко совершенно произвольной стала казаться логика заимствований из наследия прошлых эпох, связанная в первую очередь с личными или групповыми экспериментами по созданию нового образного (или безобразного) художественного языка.

Ясно одно – художник XX века обрел беспрецедентную творческую свободу. Свободу отбросить, если захочется, любые традиции, правила, критерии и в то

же время свободу любые традиции присвоить (переиначить), а любые правила или критерии измыслить самому.

Как уже говорилось, в эпоху Возрождения (в Италии – прежде всего) родилось и окрепло осознание человеком (и более всего – художником!) своей миссии Творца с большой буквы, невольно побуждая к дерзким сравнениям созидательной активности смертного с безграничным могуществом божественного Демиурга.

Пройдет время, и право гения давать законы искусству будет теоретически обосновано И. Кантом, а немецкие романтики задумают расширить возможности художественного творчества до исполнения утопической задачи преобразования мира. Поистине великая мысль! Поистине великая вера в беспредельное могущество художника!

Романтический Гений с большой буквы – это, по сути дела, и есть образ человека Нового времени, наделенного свободной волей, которой некогда – напомним – как одному из трех сотворенных Богом чудес изумился и восхитился Рене Декарт. «О свободе воли» – так назвал свое полемическое сочинение в защиту прав нового человека Эразм Роттердамский. «О рабстве воли» – озаглавил сердитую отповедь великому гуманисту Мартин Лютер (он напишет также трактат о свободе христианина). Долго еще будут спорить и рассуждать то ли о героизме (титанизме), то ли о преступной самонадеянности ренессансного и постренессансного человека, присвоившего себе право созидания гуманистической вселенной. Легче всего, конечно, объявить свободную волю человека Нового времени Божьим даром, недоступным разумению. Именно так понимал это «чудо» свободы Декарт. Примерно так рассуждал и Кант, для которого чудо свободы созидającego окружающий мир человека, подобное чуду Божественного творения всего «из ничего», есть не что иное, как непостижимая «вещь в себе».

Зато в искусстве, где загадочная воля к творчеству выплескивается бесцельно и беспричинно, властвует Гений – тоже чудо, но уже как бы взращенное самим человеком во имя бескорыстной цели усовершенствования своих способностей к постижению прекрасного. Воля Гения никем и ничем не скована, никому и ничему не подотчетна. Неудивительно, что романтический (в идеале – кантовский) Гений – это своего рода *alter Deus*, другой Бог, и если художник даже и не думает в своих помыслах возноситься столь высоко, в его душе все равно живет ощущение причастности к свободному творчеству, делающему человека существом богоподобным.

Однако только с наступлением эпохи художественного авангарда свободная воля, стремительно набирая обороты, словно пошла в разнос, разрывая оковы критериев и норм, круша устойчивые границы видов и жанров искусства, нередко вопреки эстетическим законам, а иногда и здравому смыслу. Теперь и ученый, и художник, засучив рукава, кто у мольберта, кто у синхрофазотрона или микроскопа, творят, перекраивают картину мира, которая создается, меняется сейчас, немедленно, и каждый может оказаться на пороге открытия, способного перевернуть все прежние представления о мироздании и человеке. Проекты, программы, утопии – искусство XX века (особенно первой его поло-

вины) переполнено грандиозными замыслами. И даже когда у художника нет далеко идущих планов, его творчество нередко заряжено то ли благотворной, то ли пагубной страстью коренного обновления традиции, а вместе с ней – и мира вокруг.

В живописи эта тенденция проявилась наиболее явственно и наглядно. Фовисты, кубисты, абстракционисты, футуристы, сюрреалисты, конструктивисты – словно соревнуясь с божественным Демиургом, художники переделывают и преобразуют видимую вселенную в поисках нового образного языка и более того – нового образа мира. Век неклассического искусства наступил! «Мы не знаем всех красок и изобретаем новые», – писал блестящий представитель поэтического авангарда Гийом Аполлинер, который, как известно, в предисловии к своей пьесе «Грудь Тиресия» отстаивал право драматурга (поэта, писателя, живописца), подобно создателю колеса, не подражать ходьбе, а творить нечто совсем иное. «Но художник – продолжал он, – обязан явиться в образе бога – тогда картина, предложенная восхищению публики, причастит ее к великой роли и даст каждому на минуту тоже почувствовать себя богом»<sup>17</sup>.

И в самом деле, разве не обрел современный живописец (писатель, поэт) истинное божественное право следовать принципу «Делай, что хочешь», прежде доступное разве что жителям утопического Телема?

Впрочем, художнику XX века суждено было испытать, что дарованная ему беспрецедентная свобода творчества – не только великое благо, сулящее захватывающие дух новации, но и тяжкое бремя, которое не каждому по плечу. Оказалось, создать, подобно безымянному предку – изобретателю колеса, нечто столь же великое, своего рода художественное «колесо», т.е. образ, не повторяющий натуру и при этом исполненный смысла и эстетического достоинства, одновременно увлекательно и безмерно трудно. По воспоминаниям жены Пикассо Франсуазы Жило художник (и какой художник!) жаловался на трудности работать в условиях неограниченной творческой свободы, когда остались в прошлом общепринятые стили, каноны и безропотная готовность следовать по пятам за натурой (а ведь еще совсем недавно для импрессионистов воссоздание на холсте свежей прелести и красоты природы было стилистической нормой их искусства). «С известной точки зрения, – говорил Пикассо, – это [почти неограниченная творческая свобода. – С.Б.] освобождение, но вместе с тем и страшное ограничение: когда художник начинает выражать только свою личность, он теряет в организации то, что выигрывает в свободе, и это очень плохо – более не иметь возможности связать себя правилом»<sup>18</sup>.

Плохо ли, хорошо ли, но Пикассо работал, никогда не полагаясь на продуманные от «а» до «я» замыслы и идеи, досадливо отмахиваясь от любителей задавать вопросы по поводу его произведений: «Что это значит?», «Как это понять?», «Почему?» и т.д. Иногда ему казалось, что кто-то еще, таинственный и неизвестный, водит его рукой, будит его воображение. На самом деле он вслушивался в «музыку» своего времени, и эта беззвучная «музыка» определяла его душевный настрой, направляла его кисть и карандаш. Стоит ли удивляться странному ответу Пикассо на вопрос Жана Кокто, предполагает ли художник в самом начале работы получить именно такой, а не иной результат: «...всегда

есть бессознательный расчет»<sup>19</sup>. Бессознательный расчет или расчетливая бессознательность – парадокс, нелепость, абсурд, но не для художника, тем более такого, как Пикассо, умевшего слушать потаенную «музыку» XX века.

Книгу о Пикассо Норман Мейлер предварил примечательным высказыванием художника, заимствованным автором из известного сочинения Д.-А. Канвейлера «Происхождение кубизма»: «Живопись – это свобода. Когда ты прыгаешь, ты можешь упасть и сбить планку. Но что хорошего в том, что ты не решаешься рискнуть сломать себе шею? Тогда лучше вообще не прыгать. Ты должен растормошить людей. Изменить их отношение к миру. Ты должен создавать образы, которых они не желают принимать. Заставить людей понять, что они живут в перевернутом мире. В беспокойном мире. В мире, который совсем не тот, каким он кажется»<sup>20</sup>.

Свое присутствие в мире «беспокойном», «перевернутом», теряющем устойчивость, Пикассо всегда ощущал очень остро. Так что нередко в созданных им образах гармония была «испорчена» конвульсивной деформацией пропорций и форм, а в радости проступала затаенная печаль. Мир, который предстал перед нами в зеркале искусства XX века вообще, в зеркале искусства Пикассо в частности, открыто драматичен. Это именно «беспокойный», «перевернутый» мир.

В искусстве авангарда наиболее явно проявилось гордое и смятенное сознание обладателя свободной воли, в котором не раз усмотрят грех ренессансного «человекобожия» или высокомерие ницшеанского сверхчеловека, не ведающего никаких табу. Так случилось, что в XX веке драматизм мировосприятия романтического Гения – мировосприятия подвижного, отсвечивающего контрастами, столкновениями антитез и защищенного в своем праве на свободу романтической иронией, – в творчестве художников Новейшего времени достиг величайшего напряжения и стал угрожающе непредсказуемым. Сколько раз мастер XX века, изобретая новый язык, прорываясь к невиданным горизонтам неклассического искусства, будет топтаться на месте, впадать в отчаяние, испытывать мучительное чувство невозможности понять, высказать, выразить... Не отсюда ли демонстрация пустых холстов или черного и белого «квадратов» в живописи, молчащая «музыка» в концертных залах, голые стены, с позволения сказать, художественных выставок?

Что ж удивляться, когда художник, который, презрев традиции, а иногда законы видов и жанров, берется давать правила искусству (Гений! Бог!), доходя нередко в своей свободе, по сути дела, до его отрицания, в конце концов начинает сомневаться в собственной значимости. Прославленный, богатый, удачливый Энди Уорхол – звезда американского поп-арта – завещал написать на плите, которую положат на его могилу, только одно слово: «Фикция». Фикция – жизнь, если она кончается смертью? Или фикция – творчество, если оно оказывается на грани и за гранью того, что прежде называлось искусством?

Однако есть чудесная палочка-выручалочка, помогающая справиться с неразрешимыми вопросами. И это – игра. Недаром творчество художника XX века, не отягощенное ни канонами, ни устойчивыми нормами и правилами, ни общепринятым стилем, полнится духом свободной бриколажной игры.



Как уже говорилось, искусство, по большому счету, всегда было родом серьезной игры в выдуманный мир, но только в XX веке игра осознанно и целенаправленно превращается в едва ли не главный инструмент творческого метода художника-авангардиста.

Пикассо осознал, нет, скорее угадал огромную роль игры и театра (театральности) в искусстве (культуре) XX века. Неслучайно его произведения переполнены не только образами, но и признаками, знаками, символами театра. При этом он не уставал противостоять желанию многих обнаружить в его работах скрытую символику, убеждая, поясняя: «Не дело художника создавать символы...»<sup>21</sup> Правда, иногда он колебался, стоит ли отрицать наличие символики в «Гернике» («... только стенное панно “Герника” символично»<sup>22</sup>).

У художника действительно никогда не возникало намерения создавать символы или аллегории. Тем не менее, вероятно, сам того не желая, он воссоздал в своем творчестве своего рода «лексикон» театрального языка, встраивая в живописные и графические композиции признаки, знаки, символы театра и протягивая животворную нить преемственности между двумя различными искусствами.

Случайность? Вряд ли. Видно, очень интересен, очень нужен был театр Пикассо, озабоченному трудным делом создания неклассического художественного языка в условиях беспрецедентной творческой свободы.

«Если они хотят, чтобы армию не было видно на большом расстоянии, нужно просто нарядить военных арлекинами»

...ведь он не только превосходный шахматист,  
но и мастер многих хитрейших в своей  
бесхитростности игр.

*Жан Кокто (о Пикассо)*

Пикассо однажды в шутку высказал мысль о том, что в целях маскировки военную форму можно было бы заменить на костюм Арлекина. А увидев во время Первой мировой войны на улице Парижа камуфляжную раскраску грузовика, якобы радостно воскликнул: «Но ведь это же мы придумали!»<sup>23</sup> (Он, вероятно, имел в виду кубистский коллаж.) Да ведь и костюм Арлекина представляет собой не что иное, как коллаж из цветных лоскутов – знак бедности его владельца (заплата на заплате) и невольное свидетельство особого динамичного характера этой маски.

Нарядить солдат арлекинами! В шутовском предложении Пикассо, коему в данном случае мог бы позавидовать даже великий мастер безумных проектов – Сальвадор Дали, на самом деле таится нешуточный смысл. Переодеть, превратить вояк в актеров, устроить нечто вроде театрального представления – разве не этим занимался мастер в своем творчестве, наряжая арлекинами, шутами, клоунами, фавнами, минотаврами персонажей придуманного им мира, реального и нереального одновременно, а бывало – друзей и себя самого, снова и снова, осознанно или неосознанно, внося в произведения зерно лукавого лицедейства.

Нет, неслучайно творческий метод Пикассо – художника XX века, свободного от обязательных канонов и норм, – полнился духом игры, духом вольной, озорной, а иногда зловещей и даже трагической арлекинады. Его талант сродни актерскому дару – меняя пристрастия, вкусы, стили, художник легко становился другим, словно лицедей, всегда готовый к перевоплощениям. Что-то близкое актерскому мастерству ощущается и в способности Пикассо выискивать в искусстве самые разные образцы для подражания, а вернее – истолкования, ни на чем не останавливаясь слишком долго. Его творчество изобилует кочующими из произведения в произведение персонажами, каждый из которых похож на актера определенного амплуа, принимающего участие в разных спектаклях. Подобно М. Сервантесу – автору самого театрального романа, – Пикассо словно меняет маски, вовлекая читателя в затейные им игры воображения.

Но конечно, самое главное, что сближает его творчество с театром, – это свойственная мастеру (а коль скоро речь идет о XX в., то не ему одному) динамика не только мировосприятия, но и художественного языка, когда образ рождается в смене аспектов, из игрового непостоянства значений и смыслов. Нередко он будто творится на глазах (а не сотворен!), как творится на глазах театральный спектакль<sup>24</sup>.

Вместе с тем Пикассо не назовешь завзятым театралом.

Фернанда Оливье (его первая большая любовь, которую он встретил вскоре после приезда в Париж, снимая мастерскую в знаменитом пристанище художников – Бато-Лавуар), в своих воспоминаниях утверждает весьма категорично: «Пикассо не любил театр; ему там было скучно»<sup>25</sup>. Скучно? Может быть. Ведь художник в трудные и счастливые годы жизни с Фернандой еще плохо знал французский язык, что, конечно, мешало такому взыскательному зрителю, каким он был, насладиться даже очень хорошим спектаклем. Возможно, поэтому Пикассо не был готов разделить страстное увлечение театром своего друга поэта Макса Жакоба. Кроме того, художник и его приятели в то время порядком бедствовали, нередко голодали, и наскрести деньги на театральный билет удавалось крайне редко.

Но ведь помимо драматического (или оперного) театра был другой (его назовут низовым) – балаган, цирк, кабаре, мюзик-холл. Такой театр Пикассо обожал с детских лет и до конца своих дней. В этом театре жила, играла, завораживала таящаяся в нем стихия непритязательного веселья народных праздников. Язык такого театра внятен каждому, будь то француз или испанец, и чтобы посмотреть выступления акробатов, танцоров, кабаре-певцов или ярмарочных кукольников, не требовалось собирать деньги на дорогой билет. (Разве что посещение знаменитого кабаре Мулен-Руж для художника и его друзей было в те годы все-таки затруднительным.)

Говоря о непреходящей любви Пикассо к низовому театру, не стоит забывать о том, что он родился в Малаге, главном городе Андалусии, где сохранились живые воспоминания о мавританском владычестве, где повсюду слышались берущие за душу цыганские песни, страстные звуки гитар, звонкая дробь каблучков, казалось, чудом поспевающих за стремительным ритмом фламенко, куда нередко заходили бродячие циркачи, кочующие по городам и селениям

Испании. Что ж удивляться, что позднее, когда семья переехала в Барселону, взрослеющий Пикассо укрепился в своей особой симпатии к цирку, кабаре, к уличным музыкантам, акробатам и кукольникам. Фернанда Оливье, которая столь решительно написала: «Пикассо не любил театр», тут же подробно рассказывает о том, что он целые вечера проводил в цирке Медрано, водил дружбу с борцами и клоунами, постоянно бывал в кабаре и мюзик-холлах, неизменно восхищался гитаристами и танцовщиками, особенно испанскими, чье искусство напоминало ему о родине.

Итак, можно сказать: Пикассо любил театр, но только театр особый, как бы он ни назывался – низовым, площадным или народным. Театр, не приобщенный к так называемому «высокому» искусству, но отмеченный печатью вечности.

Пристрастие художника и многих его друзей к низовым жанрам театрального искусства немало способствовала и особая атмосфера, царившая в «банде Пикассо», среди живописцев, скульпторов и поэтов, склонных с беспечностью молодости ценить превыше всего (разве что за исключением таланта) остроумие, артистический дар, готовность весело противостоять тяготам жизни, оттесняя бытовые неурядицы на задний план симпровизированными праздниками, розыгрышами, дурачествами и даже театрализованными представлениями. Макс Жакоб, безусловно обладавший незаурядным комическим даром, вспоминал, как они с друзьями по вечерам при свете керосиновой лампы разыгрывали в мастерской Пикассо пьесы, которые шли на сценах парижских театров, куда им далеко не всегда удавалось попасть<sup>26</sup>. Зрители по очереди становились актерами, меняя роли и, вероятно, всюю импровизируя, легко смешивали серьезность с шуткой, по сути дела, пародируя оригинал. Но ведь именно так поступали всегда пересмешники и имитаторы низовых жанров (скоморохи, клоуны, кукольники, комики из кабаре и мюзик-холлов), разыгрывая свои шутовские пародии!

Немалое значение для Пикассо имело участие в постановке спектакля «Парад» дягилевской труппой «Русского балета» в 1917 году (сценарий Ж. Кокто, хореография Л. Мясина, музыка Э. Сати, сценография П. Пикассо)<sup>27</sup>. «Важно отметить ту легкость, – будет вспоминать Кокто, – с какой Пикассо проникся духом театра»<sup>28</sup>. Да чему ж тут удивляться? Во-первых, «Парад» – это не драма, а пластическое действо, исполненное фантазии, волшебства и чудесным образом переносящее зрителя в иллюзорный мир, где все чувства и мысли выражаются танцем. Во-вторых, Пикассо, которого Кокто уговорил работать над оформлением балета, почувствовал, что задуманный спектакль открыт для новаций, что его условность не противостоит, а скорее способствует рождению смелых идей.

В самом деле, мог ли такому художнику, как Пикассо, не показаться привлекательным замысел станцевать зазывное действо, обычно предваряющее балаганно-цирковые представления и называемое Парадом?<sup>29</sup> Его собственный вариант постановки в конце концов оттеснил сценарный проект Кокто. Поэт задумал воссоздать на подмостках своего рода «театр в театре»: Парад происходит на авансцене, а в глубине, за занавесом, который время от времени открывается или приоткрывается, скрыто главное, обещанное зазывной прелюдией цирковое действо. Кокто – прежде всего литератор, ценитель острой мысли, неожиданной метафоры, утонченной игры словом и образом – рассчитывал развернуть

на подмостках бессловесную, но выразительную «переключку» сценических пространств – открытого и скрытого, зримого и незримого, чтобы пластически намекнуть зрителю на магию художественного образа – образа современного, смысл которого затаен и не вдруг доступен. Пикассо – всегда и прежде всего живописцу, творящему зримые образы, – показалось совершенно достаточным ограничиться Парадом без всяких намеков на скрытое за занавесом загадочное, ускользающее от глаз зрителя главное представление.

Тем не менее творческие расхождения Пикассо и Кокто не следует преувеличивать. Главное, оба они были готовы к любым смелым экспериментам и оба ориентировались на кубистский коллаж. Придуманные Пикассо трехметровые фигуры Менеджеров – это, собственно, ожившие коллажи, превратившиеся в актеров, или актеры, играющие гротескных балаганно-карнавальных персонажей, составленных по принципу коллажных смещений из знаковых предметов и вещей. (На Менеджере-американце в котелке с мегафоном и афишей в руках громоздятся макеты небоскребов; щеголеватый Менеджер-француз с подкрученными усами, с тростью и курительной трубкой в руках, как и американец, составлен из отдельных частей, да и составлен не слишком умело, будто творцом трехметрового чучела был играющий ребенок.) Наверняка для создателей «Парада», и в частности для Пикассо, не прошли даром дружеские встречи с итальянскими футуристами в Риме, где шла подготовка к премьере. Ведь в это время итальянцы уже активно разрабатывали проекты нового футуристического театра и самой дерзкой их идеей стала идея спектакля без актера<sup>30</sup>. С. Дягилев было даже пригласил участвовать в работе над «Парадом» Ф. Деперо – одного из самых активных преобразователей театральной сцены, – но потом отказался от такого сотрудничества, не приемля разрушительных новаций футуристов.

Балаганный характер «Парада» в соединении с современными мотивами, которые обычно пародировались в низовом искусстве, предопределил рождение искрометного, простодушно-игрового спектакля. Именно поэтому здесь оказались уместны любые пародии, гротески, любые смещения (коллажи!). В том числе и увлекательный коллаж арлекинады, цирка, кукольного театра со «жгучей» современностью (в «Параде» аукнулся тогдашний интерес европейцев к Америке, увлечение спортом, боксом, велосипедом, джазом, ритмами регтайма).

В. Крюкова прозорливо заметила, что стилистика трех танцевальных номеров, из чего, собственно, и состоял «Парад», ориентирована его создателями на экзотический театр Востока (китайский фокусник), на голливудское немое кино (американская девочка в матроске) и на цирковую эквилибристику (влюбленная пара акробатов). «В этих трех антре, – пишет В. Крюкова, – явился сам театр в лицах, причем персонифицированы были именно те зрелищные формы, которыми вдохновлялся авангард, – традиционный восточный театр, кинематограф и цирк»<sup>31</sup>. Важно, что названные зрелищные формы имеют отношение к низовым театральным жанрам: если это восточный театр, то скорее экзотически-игровой, нежели мистериально-символический; если кинематограф, то именно немое кино того времени, в котором нередко примитивное трюкачество соседствовало со слезливой мелодрамой, ну а цирк – цирк говорит сам за себя.

Пикассо любил посещать репетиции. Окунувшись в театральную атмосферу, постигая потайные механизмы работы над спектаклем – спектаклем ироничным, сплавленным из балета, клоунады, акробатики, где все подчинено принципу свободной игры, художник, возможно безотчетно, уверился в том, что именно театр может послужить своеобразным посредником между живописью и природой (натурой), между классикой и языком современного искусства.

Пикассо не любил театр? Действительно, он, как в молодости, так и в зрелые годы не очень-то рвался на премьеры драматических спектаклей, хотя и старался не пропускать лучшие из них. (Разве можно было не увидеть Сару Бернар в «Даме с камелиями»? Или не попасть на мейерхольдовского «Ревизора» во время гастролей русского театра в Париже?). Вместе с тем он настолько поддался обаянию театрального искусства, что в конце концов и сам стал писать пьесы, используя прежде всего стилистику сюрреализма. Один из сочиненных им фарсов (главная тема – еда) был разыгран во время войны в голодном Париже самим художником и его друзьями.

Но конечно, все это не шло ни в какое сравнение с непреходящим и страстным интересом Пикассо к цирку, корриде, мюзик-холлу. Тоже ведь театрализованные зрелища!

Пикассо не любил театр? А быть может, именно театр и был тем компасом, который помогал таким художникам, как он, дерзнувшему пуститься в свободное и опасное плавание без надежного руля и ветрил, избегать губительных штормов и мертвых штилей?

«Я ВЫРАЖАЮ ТО, ЧТО ВИЖУ, И В САМОЙ РАЗЛИЧНОЙ ФОРМЕ»

В театре все оттенено резко –  
там играют как в жизни.

*Эразм Роттердамский*

Каковы же признаки театра, его главные составляющие, способные вдохновить современного художника и помочь ему в трудных поисках нового образного языка?<sup>32</sup>

Театр – это зрелище. А всякое зрелище предполагает наличие «актера» или «актеров», кем бы и чем бы они ни были (священными предметами – их показывали некогда жрецы участникам мистических ритуалов, – танцорами, гладиаторами, боксерами, бойцовыми петухами), и зрителей. Театр – это зрелище, но зрелище особого рода. Как уже было сказано, театр – это зрелище сотворенного для показа действия, которое, обособившись от ритуала, в конце концов стало чисто игровым, превратясь в сценическое искусство.

Пикассо обожал зрелища. Подобно Ф. Феллини, художник мог бы сказать о себе: «Я всегда очень сильно ощущал зов зрелищ»<sup>33</sup>.

Поэт Пьер Реверди, возражая другу, который назвал кубизм очень интеллектуальным, так отозвался о «главном кубисте»: «Нет, Пикассо никогда не был интеллектуалом; он – глаз!»<sup>34</sup>. И какой глаз! Для Пикассо понять – смолodu значило увидеть, освоить – означало нарисовать. Его зрение легко подменяло

умо-зрение, стоило ему взяться за карандаш или за кисть. А глаза постоянно ловили образы, формы, цвета, без устали гнались за новыми впечатлениями, выискивая нечто интересное, стоящее внимания... Такие глаза, используя слова Поля Элюара, можно было бы назвать «плодоносными» («Плодоносные глаза» – так озаглавил поэт цикл стихотворений, посвященный любимой женщине).

И если все это свойственно каждому настоящему художнику, то Пикассо – настоящий художник вдвойне, для которого живопись, и только живопись, всегда оставалась единственным зеркалом, способным отражать мир в его истинном истолковании.

Быть может, неслучайно судьба наградила его удивительными глазами. Темные, пронзительные, огромные на небольшом лице – они завораживали, их пристальный взгляд пугал, смущал, бросал в дрожь... «Он очень мал ростом, у него изящные руки и ноги и страшные глаза, – напишет Кокто, – которые так и буравят вас и видят все внешнее и скрытое»<sup>35</sup>. Думается, что Пикассо мог бы избрать своей эмблемой нечто вроде крылатого глаза, как это некогда сделал архитектор Л.Б. Альберти, один из «титанов» Возрождения – эпохи, когда люди (тем более – художники) умели любоваться зримой прелестью окружающей природы, а в способности видеть усматривали величайший дар Творца. «Глаз обнимает красоту всего мира... – писал Леонардо да Винчи, – он породил Божественную живопись»<sup>36</sup>.

Художники эпохи Возрождения, а вслед за ними такие современные мастера, как Пикассо, – страстные ценители многообразия видимого мира – явились продолжателями традиций древних греков, которые умели «мыслить глазами» (напомним, что «теория» [«феория»] в переводе означает «взирание на зрелище»). Зрелищем представлялся древнему греку и окружающий мир, и космос. Для Пикассо – человека иного времени и иной культуры – мир тоже прежде всего зрелище. Во всяком случае, пока он остается художником. А художником он оставался всегда.

Глаз, око – древнейший символ самых разных народов и культур. Глаз – солнце, глаза – звезды, глаз – божье око, глаз – оберег (недаром щит древнегреческого воина нередко украшен изображением глаза). Кстати, подобный оберегающий знак Пикассо не раз мог видеть на борту каталонских рыбацких лодок.

Глаза! Они смотрят, зрят, глядят, взирают... Пикассо неслучайно наделяет выразительными человеческими глазами быков, лошадей, минотавров, превращая их из бездуховных существ в актеров и зрителей великого зрелища, которое называется жизнь.

В графике 60-х годов художник неустанно варьировал мотивы цирка и посещения кавалером путаны (впрочем, она легко могла стать Венерой). На одном из карандашных рисунков (24.10.67; 4.11.67) изображены непристойно раскинувшаяся на кресле голая дама (то ли богиня, то ли жрица любви) и подлетающий к ней толстый амур (или ангел), придерживающий покрывало, из-за которого жадно следит за происходящим пара огромных глаз. Художник рисует взгляд, только взгляд, нарочно укрупнив глаза любопытного в нарушение всех пропорций и масштабов.

Иногда в работах Пикассо появляется отдельное изображение глаза, превращенное в подобие знака. Так, в подготовительных этюдах к «Гернике» встречаются изображения глаз, похожих то ли на рыбок, то ли на звезды или снежинки, то ли на увиденные под стеклом микроскопа бактерии. Еще более явный пример – рисунок глаза внутри круга или двух кругов (быть может, именно такие обереги украшали лодки каталонских рыбаков?) – этот рисунок был сделан для оформления обложки готовившегося в Мужене в 1967 году издания «Пикассо и театр».

Глаз, око – без него нет зрителя, нет зрелища, нет театра. Без него нет и художника, тем более такого, как Пикассо, который мог бы повторить слова откровения из египетской «Книги мертвых»: «Я смотрю – значит, я существую». (Только для современного мастера смысл древней мудрости не отягощен ни мифом, ни мистикой, ни суеверием.)

Пикассо не только любил зрелища, он любил зрелища изображать. Театральные и цирковые представления, театральные и цирковые артисты, тавромахия и минотавромахия – художник буквально одержим этой тематикой. И если зрелище – не всегда театр, то театр – всегда зрелище, причем особое, а именно – зрелище игры. Пикассо неустанно варьировал мотивы игры, ведь один из главных его героев – человек играющий. Игры фавнов и нимф, игры пажей, игры детей, игры с быком, женщина, играющая с обезьянкой, собачкой или атакующая порхающими эльфами, красавица, подтрунивающая над немощным старцем и т.д., и т.п. Пикассо словно погружается сам и погружает зрителя в особый мир игры, далекий от треволнений повседневной жизни.

Но театр – не просто зрелище, и не просто зрелище игры, театр – это зрелище игры в сочиненную жизнь, в жизнь «понарошку». Можно сказать, что игровые корриды Пикассо находятся где-то на границе «первой реальности» бытия и «второй реальности» театра, так что бывает трудно провести раздельительную черту. (Кстати говоря, еще в школе художник увлекался организацией игровых коррид.)

Стройная нагая девушка-тореро готова вонзить бандерильи в шею быка (литография, 14.2.54). Но ведь это только игра! Перед нами танцовщица, которая, изящно приподнявшись на носках, нацелила в свирепого торо бандерильи из цветов, да и бык – это лишь маска бычьей головы в руках нагого юноши – другого участника затеянной «корриды». Сцену дополняют зрители (старуха, цыган с бубном, девочка с кувшином, обезьяна), которые либо случайно оказались свидетелями уличного представления, либо сами принадлежат к актерской братии (в обоих случаях неясно, отчего актеры нагие?). Бесполезно задаваться вопросом, где и когда происходит изображенная сценка – ясно одно: она происходит в мире игры, в мире выпавших из реального потока событий пространства и времени, там, где все возможно.

Или другая литография (14.2.54): снова едва намечено место действия (вроде бы пустынный гористый пейзаж), снова обнаженный мужчина, выглядывая из-под маски быка, подбегает к группе обнаженных девушек, готовых в страхе бежать или, вернее, только разыгрывающих свой испуг.

Или более статичная сценка (литогр., 17.2.54[II]): мужчина с маской быка готов к игровому поединку, напротив стоит юный тореро, а в центре листа – об-

наженные «три грации» – молодые испанки с гребнями в волосах. Композицию дополняют фигуры зрителей (или это актеры?) – идадьго в плаще и шляпе, старуха и монахиня. На этот раз Пикассо бегло намечает приметы какого-то интерьера, возможно, театральной сцены. Но стоит ли теряться в догадках, где и когда все это могло бы происходить? В вымышленном пространстве, не совсем реальном и не совсем театральном. Скорее уж можно говорить о древних ритуалах и народных праздниках, допуская обнажения и «срамные» действия. (Еще в ранний период итальянской комедии масок нечто подобное бывало в ходу.) Однако сценки игровых коррид, изображенные Пикассо, удивительно целомудренны, и нагота их участников так же естественна, как нагота греческих богов и богинь.

Человек играющий! Пикассо и сам, по сути дела, играет с главным отличительным признаком театрального искусства (зрелище придуманной игры с обязательным присутствием зрителя [зрителей]). Иногда в его композициях толпа любителей зрелищ лишь бегло намечена (словно детской рукой нарисованные рожицы: точка – точка – запятая, зрачки многочисленных глаз или едва обозначенные профили, изображающие невидимую толпу). Бывает, только один зритель попал в поле зрения художника, как в беглом кадре фотоснимка.

Драматическое противостояние и притяжение актера и зрителя – это ведь не просто «взаимное лицезрение», как писал Г. Гачев, но и взаимное заражение друг друга живыми, рождающимися здесь и сейчас мыслями, чувствами, страстями, что, собственно, и составляет драматическое зерно сценического искусства. «Подвижность картины, интересующая меня, – как-то сказал Пикассо, – это драматическое напряжение, идущее от одного образа к другому, даже если это напряжение не возрастает до предела»<sup>37</sup>. Художник жаждет наполнить статичное изображение динамикой драматического действия. Многие мастера XX века будут стараться приблизить живопись и скульптуру к временным искусствам (театру, кинематографу), нередко избирая разного рода изощренные способы нарушения границ не только изобразительного искусства, но и искусства вообще (футуристы, дадаисты, сюрреалисты, конструктивисты). У Пикассо свой путь. Не будучи, что называется, «театральным человеком», он почувствовал, что зрелище вообще, и прежде всего театр (цирк), несет в себе зерно не только внешнего, но и внутреннего напряжения, способное помочь сделать подвижным даже неподвижный образ.

В серии гравюр «Сюита Воллара», созданной еще в 30-е годы (ведущий сюжет – мастерская художника или скульптора) Пикассо прямо-таки увлечен многообразием взглядов, переглядываний, подсматриваний, невольно внося в композиции мотив ненавязчивого присутствия способных меняться местами «актеров» и «зрителей». Мастер смотрит на модель, оба они разглядывают сотворенный шедевр, скульптурный бюст устался в пространство отрешенным взором мраморных глаз, кто-то заглядывает в окно, и т.д., и т.п. На одном из офортов «Сюиты» (26.3.33) изображенный на картине сидящий мальчик, закинув голову, смотрит (смотрит!) на изваянную голову модели. Пикассо и позднее, прежде всего в графике, продолжит разыгрывать подобные «симфонии взглядов», театрализуя композиции, вводя в них тех, кто действует, и тех, кто смотрит, зрит, наблюдает.



Иногда любопытный заглядывает в окно, скрывается за занавеской или покрывалом, а бывает – высовывается из-за края листа или гравюры, будто из другого пространства (яркий пример – цикл с так называемым Дега из серии гравюр «156»).

Зрелище! Для Пикассо нет ничего более интересного и привлекательного. Глаз! Вслед за Леонардо он мог бы превознести способность видеть как бесценный дар природы, а глаз назвать «оком души». Но художник XX века, словно демиург новой невиданной вселенной, будет пытаться увидеть и нечто незримое. Поэт Рафаэль Альберти напишет, что Пикассо пришел в этот мир, «чтобы снабдить его другими глазами».

Не потому ли динамичная зрелищная игра в жизнь, называемая театром, которая на живом примере способна учить людей тому, чему учились некогда создатели великого театра – древние греки, а именно «видеть идеи» («идея» по-гречески и означает не что иное, как «вид», «наружность», т.е. «то, что зримо»), оставалась для Пикассо столь притягательной даже тогда, когда он сам этого не осознавал?

**«НИКОГДА НЕ ЗНАЕШЬ, КАК ПОВЕРНЕТСЯ ТВОЯ РАБОТА. НАЧИНАЕШЬ  
ОДНУ КАРТИНУ, А ОНА СТАНОВИТСЯ ЧЕМ-ТО СОВЕРШЕННО ДРУГИМ»**

Художник превращается в актера, который  
считает свою сцену подлинным миром.

*Вильгельм Вакенродер*

«Театральные подмостки» – привычное словосочетание говорит еще об одном признаке театрального искусства. Можно сказать, что театр – это зрелище игры, ставшей искусством и поднятой на подмостки (в прямом и в переносном смысле, так как модификации театральной сцены отнюдь не всегда предполагают наличие высокого подиума).

Помост, подмостки, сцена – особое, обычно приподнятое место, где выступают актеры, ведет свое происхождение с древнейших времен. Издавна священные действия и зрелища, священные персоны и жертвенные дары богам поднимались на пьедестал, возвеличиваясь, становясь «высокими». (Известно, что в День Очищения евреи возводили помост для «козла отпущения», а древние греки, жертвуя бычка богу Дионису, случалось, обували его в котурны. Тоже ведь своего рода «подмостки»!) Вместе с тем в акте ритуального жертвоприношения смешивались воедино возвышение и поругание, величие и позор, смех и слезы, а помост становился местом не только прославления, но и убийства. (Недаром еще в средневековой Европе эшафотом нередко служили театральные подмостки.) Приподнятый над землей жертвенник, алтарь – вот то зерно, из которого со временем произрастет театральная сцена.

Но причем здесь Пикассо? Что ему все эти театральные элеосы, помосты, подмостки? На самом деле, если присмотреться, в его творчестве можно заметить присутствие особой скрытой театральности, которая проявляется как бы исподволь, в отличие от прямых изображений театра, цирка, театрализованных

зрелищ и сценографических работ. Вряд ли случайно, но так и чудится, будто раздвинулся занавес и героини «Авиньонских девиц» выходят на авансцену воображаемого театра. А знаменитая «Герника»? Разве художник не разыгрывает, словно на подмостках, придуманное им драматическое действо? Рафаэль Альберти напишет:

Герника.

Раскаленная боль <...>

...И здесь начинается игра искусства как взрывающаяся игра<sup>38</sup>.

В созданных Пикассо графических сериях художника так и тянет воспроизвести театральную в своей основе ситуацию противостояния того, кто смотрит на зрелище, и того, кто выставлен напоказ. Изображает ли он, как натурщица на помосте позирует живописцу (скульптору), или как кавалер разглядывает даму, нередко стоящую (сидящую) на возвышении, или как мастер и модель рассматривают скульптуру на пьедестале – такое разглядывание, в сущности, является не только главной пружиной, но и единственным смыслом сюжета.

Иногда в композиции, вовсе не театральной, вдруг видится подобие театра. Вот перед нами мастерская живописца с сидящей натурщицей и несколькими посетителями (офорт из серии гравюр «156», 4.2.70). Картина с изображением вакханалии то ли стоит на столе, то ли повисла в воздухе, а над ней сверху нависают головы зрителей – они кажутся огромными рядом с фигурой модели (словно изуродованные недугом кисти и ступни девушки непостижимым образом не мешают ей оставаться изящной). Профили сбоку явно намекают на скрытую где-то в глубине толпу. В результате картина художника волей-неволей превращается в подобие кукольного театра!

Или возьмем, к примеру, офорт из серии «156» (4.3.71 [I]). Это беглый набросок обычной сценки в мастерской: живописец за работой и лежащая на кушетке обнаженная натурщица. За ее спиной едва различимо большое полотно с изображением подобных ей девиц. А быть может, перед нами вовсе не художник, а кавалер – посетитель борделя, и сзади не картина, а дверной проем, в котором видны юные грешницы? Как бы там ни было, но в сцене вдруг появляется сходство с театром: словно на подмостках демонстрируют себя обнаженные девицы, членятся, сводятся в один объем плоскости стен, пола, потолка, образуя подобие сценического пространства.

Когда случилось подняться на подмостки или выйти на сцену не жрецу и не жертве, а актеру, лицедею, родился театр, возникло обособленное от ритуала театральное пространство, подмостки для игры. Вырванная из жизненной реальности, она в то же время существует внутри ее. Ведь граница театральных подмостков (театральной сцены) условно-игровая, как и граница искусства вообще. Пикассо в высшей степени интересуют секреты художественной игры, таинственная магия подмостков и пьедесталов.

Низки, незаметны, иногда и неразличимы постаменты скульптур, которыми любуются художник и модель, главные герои «Сюиты Воллара», так что временами трудно понять, где здесь живые фигуры, а где – художественные творения, тем более что именно последние исполнены жизни и движения,

в отличие от застывших в своих позах хозяев мастерской. В некоторых листах серии пьедестал кажется просто отсутствующим (например, офорт «Вакханалия с быком», 30.3.33) и персонажи скульптурных композиций вихрем врываются в мастерскую, наступая на ее обитателей: еще минута – и они взгромоздятся на ложе отдыхающих художника и девушки. В «Вакханалии с Минотавром» (смеш. техн., 18.5.33) уже нет никакого пьедестала, и оргия обернулась сценой в мастерской – фантастической и достоверной одновременно.

Снова и снова художник балансирует между видимой реальностью и сочиненностью образа, в чем волей-неволей начинает ощущаться привкус театрализованного зрелища. (Ведь именно на сцене и правда, и ложь искусства являют себя наиболее прямо, просто и открыто.) А бывает, Пикассо метит изображенную сцену (скорее всего – невольно) знаком лицедейства, намекая на явное или скрытое присутствие театрально-циркового сюжета, который иногда существует в странном симбиозе с сюжетом нетеатральным.

Любой знак является представителем или заместителем чего-то или кого-то другого, он подобен актеру на сцене, играющему роль. Знаки бывают разные. Для образного языка искусства наиболее органичен так называемый «иконический» знак, способный легко перерасти в символ (символ тоже знак, в котором скрыто не поддающееся исчислению богатство разветвленных смыслов и значений).

\* \* \*

В поздней графике Пикассо повсюду мелькают повозки, телеги, тележки. То бородач готовится тащить двуколку, на которой стоит молодая обнаженная девушка (тушь, 25.8.67), то кентавр тянет повозку (офорт, 1969), то Минотавр впряжен в телегу, везущую раненую (убитую?) лошадь (гравюра, 1936; масло, 1936). И так далее, и тому подобное. Девушка и юноша, Венера и Амур, уродливый карлик и старик, акробатка и атлет, наездница и клоун, повозка и возничий – Пикассо без устали перебирает варианты, заменяя персонажей, «проигрывая» возможные ситуации. Это словно род помешательства, бесконечной перетасовки и раскладки игральных карт.

Иногда перед нами явно цирк: наездница, девушка в гимнастическом трико, клоун, борец... Но иногда изображенная сценка перестает быть узнаваемо цирковой и, казалось бы, ясный сюжет теряет смысловую убедительность, соскальзывая в таинственный мир то ли вымысла, то ли сна, то ли бредовой фантазии. Странная пара – бородачатый мужчина и женщина – едва умещается на конной двуколке (офорт из серии гравюр «156», 11.4.71). Вместе с фигурой стоящей нагой женщины они выглядят гигантами в сравнении с небольшой повозкой, лошадкой и маленьким мальчиком, словно выскочившим из люка или находящимся где-то за помостом, на котором предположительно происходит изображенное событие. Какое же? Султан, украшающий лошадку, – явная примета циркового представления (в верхнем углу листа виден профиль зрителя). Но какой же это цирк? Ведь все персонажи голые, а в зрителе узнается Дега из серии «156», который во многих других листах изображен посетителем борделя. Так это бордель? Почему же мужчина и женщина взгромоздились на повозку, и вообще зачем она здесь?

В рисунках второй половины 60-х годов Пикассо снова и снова воссоздает странный мерцающий мир вымысла, сводя в едином пространстве цирковых персонажей, флейтистов, путан, кавалеров, идальго, рогатых фавнов, уродливых карликов, мальчиков, стариков. И снова то тут, то там бросаются в глаза, стоят, едут, словно перекатываясь из композиции в композицию, телеги, тележки, колесницы.

Пикассо нередко антикизирует воображаемый мир. В нем, как некогда в странном мире игровых коррид или в мире трудов и отдохновений скульптора из «Сюиты Воллара», начинает ощущаться веяние духа эллинской гармонии, и нагая путана в туфельках, с накрашенными ногтями, становится похожа на богиню любви Венеру, а воин с луком, еще не успевший сойти с колесницы, – на Амура. Ну а повозка, телега, тележка – корявая, будто нарисованная неумелой рукой ребенка, часто подобна детской игрушке (например деревянному коню на колесиках, который иногда появляется в композициях Пикассо рядом с ней).

Бутафорский вид тележки словно предупреждает: «Внимание! Это игра! Это театр!» Художник неслучайно (неслучайно по существу и, скорее всего, – невольно на самом деле) украшал свои тележки подобием маски, напоминающей маски древнегреческого театра. Его кочующие из рисунка в рисунок (из гравюры в гравюру) повозки условно-театральны, они из мира игры. А поэтому то слишком велики, то слишком малы, иногда даже уподобляясь скамеечкам для ног, они, бывает, лишены нужных колес, они нелепы, нескладны, ненатуральны, словно им назначено, как актерам на сцене, не быть, а только казаться. Как назначено не быть, а казаться самим персонажам рисованных композиций – с искаженными пропорциями и масштабами, с руками и ногами, зачастую напоминающими лапы, с лицами, в которых, бывает, чудесным образом совмещен профиль и фас.

Что касается повозки (телеги, колесницы), то она – один из первообразов театра, театральной сцены. Недаром великий древнегреческий театр зародился на телеге легендарного Фесписа. Прародители театральных повозок (телег) – повозки (телеги) ритуальные, обязательная принадлежность религиозных праздников (мистерии Осириса в Египте, древнегреческие Анфестерии с непременным участием «корабля Диониса» на колесах и др.).

Не зародись из шуток и перебранок на повозках во время дионисийских праздников подобие театрального действия, быть может, не было бы впоследствии в трагических спектаклях так называемых экиклем – платформ на колесах, представляющих собой, в сущности, дополнительную и подвижную сценическую площадку. Такие театральные, игровые тележки-сцены со временем станут постоянной принадлежностью средневековых мистерий и мираклей. И в Новое время религиозные праздники, карнавалы, торжественные въезды не обходились без телег и повозок, нередко превращенных в подобие подвижных театральных подмостков, на которых демонстрировались «живые картины», разыгрывались пантомимы и сценки. (Даже такие великие мастера сцены, как Лопе де Вега и Кальдерон, писали тексты для представлений на повозках.)

Традиция продолжится, и многие театральные режиссеры XX века будут использовать в своих новаторских спектаклях современные «экиклемы», дробя

сценическое пространство на части и соединяя их воедино, добиваясь эффекта подвижного, динамичного зрелища и восприятия. (Вспомним фурки – наклонные площадки на колесах – в мейерхольдовском «Ревизоре», своеобразное «многосцение» спектаклей А. Мнушкиной «1789» и «Мимолетности», подвижные платформы, которые двигали актеры, в «Неистовом Роланде» Ронкони.)

В большинстве рисунков и гравюр Пикассо тележка – явный атрибут циркового представления. Цирк – это ничем не завуалированное царство игры, сопровождаемой клоунскими антре, суть которых – шутовское осмеяние, пародирование, переворачивание порядка вещей с ног на голову (традиций театральной сцены в том числе). Цирковая тележка – это уже игровая пародия на театральные экиклемы, педженты и фурки. Упрощенные, игровые игрушечные повозки – в творчестве Пикассо явственно проступает их пародийно-карнавальный характер – легко превращаются в метку, знак лицедейства. Это особенно заметно, когда изображение повозки ужимается до колеса (на таком колесе в цирке разъезжают эквилибристы и клоуны), открыто обнаруживая не только свою игровую природу (цирковой реквизит!), но и возможную знаковую. Вспомним, к примеру, эмблему театра «La Baracca» Гарсиа Лорки (маска, совмещенная с колесом, в данном случае – знак нестационарного, передвижного театра).

Вот повозка бродячих артистов, вблизи у источника – три обнаженные девушки, вроде «трех граций», увенчанные цветами (офорт из серии гравюр «347», 13.5.68). Рядом с огромным колесом повозки фигурки людей кажутся неоправданно низкорослыми. (Колесо будто нарочно выделено как особо значимая деталь изображения.) А в другом офорте той же серии (13.5.68) повозка, из которой выглядывают Арлекин, Коломбина, актерка в широкополой шляпе, мальчик-циркач, наделена прямо-таки гигантским колесом (других колес просто нет) – оно кажется таким даже рядом с крупными фигурами сидящего уродца и дерущихся петухов. Оно будто откатилось от повозки, переместилось в центр листа, превращаясь то ли в знаковый образ, то ли в образный знак. Иногда Пикассо изображает колеса в руках у цирковых клоунов (к примеру, офорт из серии гравюр «347», 20.4.68). Или возьмем один из листов той же серии с трудно читаемым сюжетом (23.4.68). Предположительно речь идет о сюжете «Художник и модель». Справа и слева у кромки листа – фигуры мужчины и обнаженной женщины, а в центре гравюры – настоящая свалка, «куча мала» лиц, масок, фигур, так что трудно разобрать, где здесь рисунки, а где натурщица, кто позирует, а кто запечатлен на холсте или бумаге. (Возможно, Пикассо вспомнил о «художественном беспорядке», нередко царящем в его собственной мастерской.) Огромная лошадиная голова возвышается над этим хаосом многочисленных физиономий (вероятно, все они – все-таки творения художника) и скорчившейся в нелепой позе кургузой натурщицей (или ее изображением?). Быть может, перед нами – гипсовая конская голова – обычная принадлежность художнической мастерской? Тогда почему впереди (впереди!) лошадиной морды будто само по себе катится колесо несуществующей повозки, превращенное и здесь в своего рода символ или знак?

Символ или знак чего? Пикассо вряд ли интересовался разветвленной символикой колеса (круга), впитавшей в себя традиции разных народов и культур.

(Символ Солнца, Абсолюта, совершенства, символ времени, символ неостановимого развития жизни, символ изменчивости судьбы и т.д., и т.п.) Скорее всего, для него, умевшего создавать странные миры на границе реальности и фантазии, где все загадочно, где коллажно перемешано, перепутано (как в последней гравюре) живое с неживым, колесо и повозка могли бы, вольно или невольно, стать знаком движения, бесконечного коловращения бытия, вечной игры природных сил. И одновременно – знаком театра, истоком которого недаром была телега Фесписа и повозки бродячих артистов, знаком драматической природы сценической игры, что, оказывается, небезынтересно для современного живописца.

Пикассо не собирался создавать ни знаки, ни символы. Но он их создал.

\* \* \*

В живописных и графических произведениях испанского художника не раз можно увидеть лестницу-стремянку. Известно, что, когда он работал над «Герникой» и парными панно «Война» и «Мир», ему приходилось такой лестницей пользоваться. Судя по подготовительному рисунку к «Гернике», Пикассо предполагал, что одной из ключевых фигур композиции будет женщина с ребенком, спускающаяся по лестнице из разрушенного дома. Очень может быть, что такое решение было подсказано просто-напросто наличием стремянки в мастерской. Но это слишком простое объяснение. Ведь уже в «Минотавромахиях» (гравюра на меди, смеш. техн., 1935) бородатый мужчина, спасаясь от свирепого чудовища, сразившего женщину-пикадора, карабкается вверх по приставной лестнице. В изображенном фантастическом событии достоверность странным образом соединена (как в корриде) с привкусом сценичности, недаром на странное зрелище взирают с какого-то балкона, подобного театральной ложе, две девушки-зрительницы. Или возьмем один из поздних офортов (5.12.66. [II]): на первом плане – горящая свеча, а в комнате – три голых старца, один из которых взбирается по лестнице. Странная сцена!

Разумеется, Пикассо и не задумывался над разветвленной символикой такого, казалось бы, совершенно бытового предмета, как лестница-стремянка. (Лестница – символ движения, перехода, соединения миров. Лестница – символ восхождения, духовного созревания, пути к спасению.) Не интересовало его и укорененное в культурах Европы и Востока мистическое истолкование лестницы как дороги между землей и небом («лестница Иакова», «лестница Мухаммеда»). «Всю, словно золото, где луч зажжен, // Я лестницу увидел восходящей, // Так высоко, что взор мой был сражен»\*, – повествует герой «Божественной комедии», приблизившись к концу своих странствий.

И все-таки лестница в произведениях Пикассо – не просто бытовая вещь или случайный предмет, ничего не значащая деталь композиции. Скорее неосознанно (но и не произвольно!) он связывал ее изображение прежде всего с театром и цирком. И в самом деле, разве лестница (деревянная, металлическая, веревочная) не является обязательным реквизитом для выступлений акробатов и клоунов?

---

\* Перевод М. Лозинского.

Логично, что Пикассо рисует лестницу в гуаши 1905 года «Ужин акробата» или в акварели 1936 года «Семья актера цирка». Ясно, что это не что иное, как инструмент сценической игры. Пройдет время, и в офорте из цикла иллюстраций к собственному сочинению «Похороны графа Оргаса» (4.12.66) художник повторит мотив из «Минотавромахии»: нагой бородатый мужчина взбирается на приставную лестницу, то ли убоявшись женских чар Венеры (или путаны?), бегущей с яблоком в руке, то ли для того, чтобы получше ее рассмотреть. Головы зрителей не дают ошибиться: перед нами театральная сцена!

Еще в 1917 году, работая над занавесом к балету «Парад», Пикассо не забыл включить в композицию (изображение артистов, собравшихся на сцене) лестницу, которая служит обязательным инструментом циркового клоуна или акробата. На одном из подготовительных рисунков на лестницу взбирается рабочий сцены, чтобы укрепить деталь декорации, тогда как в окончательном варианте на ней сидит дрессированная обезьянка. Ясно, что здесь лестница – еще и знак лицедейства, знак театра.

Знак театра? Вспомним некоторые факты из истории.

За тысячу с лишним лет до появления древнегреческой трагедии и комедии в Кноссе и Фесте ритуальные игры с быком проводились на прямоугольной арене, окаймленной с двух сторон так называемыми «зрительскими лестницами» (на них сидели и стояли зрители)<sup>39</sup>. Ступенчатые амфитеатры греков – развитый и законченный тип подобной сцены, для которого лестница является главным конструктивным элементом. Помимо этого в арсенале древнегреческих театров были и другие лестницы, в основном приставные, без которых стало трудно обходиться по мере возвышения сцены. (Г. Вейс высказал предположение о существовании у греков переносной лестницы между сеной и оркестрой<sup>40</sup>.) Безусловно, были такие лестницы и у римлян. В комедийных спектаклях они, вероятно, использовались особенно часто, и уже непосредственно как элемент сценического декора. (На южно-италийской вазе IV в. до н.э. изображена сценка из бурлескного спектакля: шутовские Зевс и Гермес с огромными фаллами собираются влезть по лестнице через окно в покои Алкмены).

Театральное пространство с древних времен отождествлялось с мирозданием и, по аналогии с картиной мира, делилось на небо, землю и подземное царство. (Еще в шекспировском театре это членение театрального «тела» очень явно.) Лестницы и лесенки должны были соединять разные уровни театрального пространства; неслучайно у греков, к примеру, существовали так называемые «лестницы Харона», ведущие во владения Аида. И в Средние века лестницы были важной составляющей театрального представления: по ним в мистериях и мираклях поднимались и спускались ангелы, по ним же отправлялись в ад грешники и черти. А бродячие актеры, циркачи, кукольники, мимы, странствующие в повозках и пешком, – разве, соорудив свои временные помосты, они могли обходиться без лестниц?

На двух упомянутых офортах из серии гравюр «347» (13.5.68) Пикассо изобразил повозки бродячих театров с арлекинами, коломбинами, пьеро. Повозки-телеги укорочены, подняты на очень высоких колесах и, в сущности, превращены в театральные подмостки, на которые ведут крутые ступеньки лестниц.

Ведь подмостки всегда предполагают восхождение на более высокий уровень (а когда надо, то и спуск вниз, в люк, под сцену). На литографии 1954 года «Группа актеров» мы видим подмостки, легкую занавеску наверху, а сбоку – бегло намеченные лестничные уступы. Лестницы, лесенки... А.К. Дживелегов свидетельствует о том, что лестница обычно значилась в реквизите итальянской комедии масок и к тому же играла важную роль в представлениях, помогая добиться свойственной этому театру динамики, особой стремительности действия<sup>41</sup>.

Важно одно: на протяжении, в сущности, всей истории театра лестница оставалась важной составляющей не только театрального действия, но нередко и драматической интриги спектакля. Сохранилась датированная 1598 годом опись имущества театральной труппы, в которой кроме восьми копий, змея из «Фауста», льва, двух львиных голов, четырех облачений Ирода и прочих нужных вещей значилась лестница. (Об этом факте упоминает Вс. Мейерхольд в своих записных книжках<sup>42</sup>.) Между прочим, Пикассо, изобразив Минотавра, тянущего телегу с раненой (художник пояснял: рожающей) лошадью (масло, 1936), дополнил груз вещами, обычными при переезде с квартиры на квартиру – кустом какого-то растения (цветка?), картиной в раме и приставной лестницей. Конечно же, лестница здесь, как и во многих уже упомянутых работах художника, еще и знак театра, игры, который делает вполне уместным призыв к зрителю, даже если этот зритель смотрит не на актеров на сцене, а на картину или рисунок: «Вообразите! Представьте!».

Ведь современный художник только и делает, что задает нам и себе самому загадки, не имеющие чисто рационального смысла. Вот гравюра Пикассо из серии «347» (офорт, акватинта, 3.6.68 [I]): под звездным небом, в ночи – кибитка (цыган? бродячих артистов?), рядом – некто, похожий на идадьо (актер?), и две обнаженные фигуры – мужчина и женщина, словно перед нами мифологическая сцена. А к кибитке прислонена приставная лестница – реквизит циркачей и знак театральности, подтверждающий право на свободную игру не только циркового клоуна, но и художника. Не таково ли назначение лестницы и в рисунке того же мастера с изображением Минотавра, насилующего женщину (цв. карандаш, 1936)? Лестница стоит неподалеку, среди зарослей и руин. Быть может, Пикассо вспомнил о фрейдистском истолковании лестницы, увиденной во сне, как аналога полового акта? Вряд ли. Или это намек на принадлежность человекобыка к циркачам (художник не раз изображал Минотавра на арене цирка)? Возможно. Но скорее всего, лестница и здесь – своего рода опознавательный знак игры, игрового метода, который наиболее явно выявляет свою суть в театральном представлении жизни на подмостках, жизни «понарошку». (Даже если этот знак родился бессознательно.)

В театре XX века лестница на сцене – нередко один из способов выразить стремительный бег времени, сообщить действию ускорение, вспомнить о мейерхольдовском призыве: «Bewegt!».

Разнопространственные помосты, ступенчатые конструкции, лестницы, мостки – футуристы и конструктивисты, реформаторы сцены Г. Крэг и А. Аппиа, великий преобразователь театральных традиций Вс. Мейерхольд – все они были



захвачены идеей кинетического игрового пространства, исторически связанного с низовыми жанрами и разрушением канонов натуралистического (реалистического) искусства. Актер-кукла, актер-Арлекин, актер-клоун неминуемо подрывали психологические границы театра-переживания, делали их проницаемыми для свободной игры. И лестница на сцене не раз станет знаком того, что игра – драматурга, режиссера, актера – с сюжетом, жизненным материалом и художественным языком началась.

Один из примеров – знаменитая «Лестница Йеснера» из спектаклей 20-х годов немецкого режиссера-экспрессиониста. В постановке шекспировского «Ричарда III» по такой лестнице сильный и слабый, жестокий и жалкий правитель поднимался к вершинам власти и срывался вниз, обнаруживая под личиной королевского величия пустоту и обман суетного шутовства.

### «ЖИВОПИСЬ – ЭТО TROMPE-L'ESPRIT»

Чему Пикассо научил меня и многих моих сверстников, так это тому, чтобы <...> не бояться прослыть жонглером и акробатом, не бить в одну точку и не дуть в одну дуду.  
*Жан Кокто*

Не только зрелищность и подмостки (в прямом и косвенном значении этого слова) являются признаками театрального искусства. Перевоплощение, преобразование, метаморфоза – вот душа театра, без которой он не мог бы ни родиться, ни существовать. Некогда дионисийская мистерия включала в себя ритуал сдирания кожи с бога экстатических выходов за границы норм и законов, утверждая и подтверждая его способность к перерождению, т.е. рождению вновь, подобно сбрасывающей старую кожу змее. Как видно, неслучайно древние греки именно с этим божеством, в высшей мере обладающим способностью видоизменяться, возрождаясь всякий раз в иной ипостаси, связывали искусство театра. Из дионисийских метаморфоз, которые участник ритуалов воспринимал как реальное событие, на сцене рождались метаморфозы игровые – условные превращения актера в персонаж трагедии или комедии, а историй и мифов, пересказанных поэтом, в истории и мифы, разыгранные (именно разыгранные!) в лицах. Такие игровые, театральные метаморфозы высвобождали в человеке творческое начало, скованное традициями мифомышления, побуждая сомневаться в несомненном, размышлять над немислимым. Понятно, что игровая метаморфоза, которая наиболее ярко и открыто выражается в мастерстве актера (превращение мира реального в воображаемый), предопределяет многочисленные формы художественных «иносказаний».

«...Не связана ли большая часть того, что именуют эстетическим удовольствием, с игрой подмен?»<sup>43</sup> – задается вопросом поэт и историк искусства Мишель Лейрис. Конечно же связана. Ведь в игровом преобразении, перевоплощении, превращении одного в другое (реальности – в образ, актера – в персонаж, замысла – в законченный роман, спектакль, картину) скрыта тайна

художественного творчества, да и творчества вообще. Ведь рождение не только произведения искусства, но и мысли (идеи) является величайшей метаморфозой, предопределенной множеством скрытых метаморфоз, происходящих в человеческом сознании, занятом непрерывной работой по перевоплощению видимой (слышимой, ощущаемой) природы в то, «что не есть природа». Ф. Феллини недаром с глубоким пониманием цитировал слова Альберта Эйнштейна: «Самое прекрасное, что мы можем испытать, – это ощущение тайны. Она-то и есть источник всякого подлинного искусства и науки»<sup>44</sup>. Из многообразия живых существ только человек способен ощутить зов тайны, потребность изо дня в день, из века в век гнаться за неизвестным, непознанным, недоступным, погружаясь в игру преобразований и творя не только науку, но и искусство – мир одновременно вымышленный и реальный.

Метод художника-авангардиста, грубо нарушающего принцип мимезиса во имя изображения того, «что не есть природа», нередко театрализуется, побуждая мастера, как уже говорилось, выступать в роли ребенка, дикаря, безумца, шута, чтобы «сдвинуть», остранить реальность и увидеть мир парадоксальным, «перевернутым», теряющим прочные основы и опоры, – таким, каким он, кажется, действительно стал в нашу эпоху.

«Художникам, как щеглам, надо выкалывать глаза, отчего те поют лучше»<sup>45</sup>. «Если хочешь рисовать, закрой глаза и пой»<sup>46</sup>. Как странны эти высказывания, тем более странны, что принадлежат они живописцу, да еще такому, каким был Пикассо. Можно также вспомнить его рассказ о почти слепом художнике, который в Авиньоне рисовал папский дворец по описанию своей зрячей жены<sup>47</sup>. Издавна считалось, что слепота может помочь обрести мудрость, дар ясновидения и поэтической импровизации (Гомер, Тиресий, Демодок были слепыми). Когда Пикассо вроде бы шутливо предлагал выкалывать художникам глаза, как щеглам, он, наверное, имел в виду счастливую возможность обретения ими внутреннего зрения, когда ничто не мешает представить мир дерзко и причудливо преобразенным.

Художника всегда восхищали и поражали зримые метаморфозы. «Смотри, смотри! В этом рисунке пика превращена в цветок. Как странно!»<sup>48</sup> – Пикассо удивлен, хотя сам же в «Танце с бандерильями» вооружил участницу игровой корриды «остриями» из цветов. Его увлекает игра соответствий и взаимопревращений: Франсуаза-солнце, Франсуаза-цветок, Франсуаза-амфора – он не устает подмечать сходство, в котором угадывается загадочная связь всего со всем. И не только подмечать, но и творить текучий мир всеобщего непостоянства.

Брассай (французский фотограф) рассказывал, как однажды Пикассо, словно играючи, превратил созданную им скульптуру женщины в кошку. Зачем? – этот вопрос вертится на языке рассказчика. Но художник не задается никакими вопросами, просто его влечет к себе игра метаморфоз и возможность постичь тайны такой игры не умом, а в работе, трудясь над картиной, рисунком, гравюрой или керамическим блюдом. А на поверку оказывается, что повсюду обнаруживается способность к настоящему оборотничеству, к скользящей неустойчивости образа и смысла. «Венера с Купидоном, – пояснял Пикассо, – пре-

вращается в Деву Марию с ребенком или в материнство, всякий раз оставаясь самой собой»<sup>49</sup>. Здесь важно обратить внимание на утверждение художника, что его сюжеты и образы, в высшей степени подверженные изменениям и преобразованиям, при этом остаются самими собой. В таком образном оборотничестве есть что-то общее с природой божества театра – Диониса, который, будучи переменчив более других богов, всегда оставался самим собой. Или – с театральным актером, меняющим спектакли, роли, амплуа, но сохраняющим свой собственный облик, характер и свою судьбу.

Как уже говорилось, театр более явно, нежели другие искусства, обнаруживает свою «промежуточную» природу – сценическое действие разворачивается в «срединном» пространстве между миром реальным и нереальным, между правдой жизни и обманчивой видимостью художественного образа. Когда современный мастер отдается во власть игровых метаморфоз, его творческий метод неизбежно театрализуется, и актерское «между» словно бы выступает на первый план. Д. Купер усмотрел у автора «Герники» стремление «ухватить то, что ускользает от глаза: промежуточное, искусственное, плутовское...»<sup>50</sup>. Затеянные художником метаморфозы реального сюжета в фантастическую картину, а реальных людей – в подобие марионеток действительно привнесли в трагическую картину неустрашимый привкус «промежуточной», «искусственной», «плутовской» театральной игры.

Если вспомнить «Сюиту Воллара», то там перед нами странный переливатчатый мир то ли реальной фантазии, то ли фантастической реальности, смысл которого вроде бы лежит на поверхности (в основном это картины из жизни обитателей художнической мастерской) и в то же время противостоит простейшему истолкованию, ускользая и уводя зрителя в «промежуточное» пространство между античностью и современностью, между реальностью и мифом, между жизнеподобием и условностью игры. Такой смысл остается не вполне проясненным даже для самого мастера. Недаром он говорил, что схваченное помимо воли бывает гораздо интереснее его замыслов<sup>51</sup>.

\* \* \*

В творчестве Пикассо время от времени появляется изображение петуха: то это петух, который вот-вот попадет в ошип, то петух с собакой или петух, клюющий с руки женщины, то петух, гордо стоящий рядом с мальчиком, флейтистом, с женщиной и ребенком (Венерой и Амуром?). «Петухи были всегда, – скажет художник, – как все в нашей жизни, надо было просто открыть их для себя, как Коро открыл утро, а Ренуар – девушек»<sup>52</sup>. Но почему петухи, с какой стати петухи, и можно ли сравнить значимость этого образа для Пикассо с открытиями Коро и Ренуара, предопределившими творческий путь каждого из них?

Петух – древний солнечный символ (недаром он был посвящен Аполлону), божество огня у славян и германцев. Петух – вестник утра и символ неусыпного бдения, он охраняет от призраков (в шекспировском «Гамлете» крик петуха прогоняет ночные видения) и злых духов (неспроста шпили средневековых соборов, ратуш и колоколен, флюгеры, а иногда и крыши домов украшались петушиными фигурками). Петух – символ мужества (он никогда не покидает

поле боя), символ защиты и защитника. А еще – символ победы и атрибут воинственных греческих богов – Ареса и Афины. Что касается «галльского петуха», то он является олицетворением достоинства и воинской славы Франции.

Но для Пикассо немаловажно и другое (осознавал он это или не осознавал). А именно – глубокая внутренняя связь драчливой птицы с театральными и театрализованными зрелищами. Ведь петушинные бои – древнейший вид развлечений (кстати, в Малаге – родном городе художника – он мог видеть подобные зрелища в одном из местных кафе). Некоторые сцены лондонских театров переделывались из помостов для петушинных боев. Как видно, неслучайно в «Генрихе V» Шекспира Пролог, вызывающий к воображению зрителей, задает вопрос: «И вместит ли помост петуший – Франции поля?» Элиан в «Пестрых рассказах» сообщает, что после победы над персами было решено ежегодно в течение дня радовать граждан Афин петушиными боями на сцене театра (театра!). Давно замечено сродство петуха с шутами, скоморохами, комедийными персонажами, которые надевали маску петуха или колпак, украшенный петушиным гребнем.

Серия гравюр «347» Пикассо включает в себя уже упомянутые выше два офорта с изображением повозок бродячих артистов, среди которых – Арлекин, Коломбина, Пьеро (13.5.68). В каждой из композиций присутствуют странные персонажи (три обнаженные девушки – «три грации» с кувшинами у источника или огромный уродливый старец, сидящий у столь же огромного колеса повозки), сразу же лишаящие зрителя возможности воспринимать сюжет как жанровую сценку. В одном из офортов девушка у источника держит в руке кувшин в форме петуха, в другом на первом плане – два сцепившихся в драке кочета. Можно предположить, что художник внес в композиции «петушиный» мотив, чтобы вольно или скорее невольно пометить их знаком комедийной театральности, к которой причастны не только его герои, но и сам Пикассо, сотворивший ироничный и загадочный мир образов, который находится где-то между былью и небылью.

Петух (черный и пестрый) в народных поверьях связывался с богами преисподней (недаром жрец Великой Матери – Кибелы назывался *Gallus*) и наделялся пугающим даром оборотничества. Подобно змее или жабе, он якобы обладал особой способностью к превращениям и метаморфозам, что как-никак сродни «плутовскому» таланту лицедея. Пикассо вряд ли об этом задумывался – просто, когда он «открыл для себя» петуха, его не подвела интуиция (художник называл ее «бессознательным расчетом»).

К тому же петуха, всегда полного неистощимой энергией, легко могли посчитать воплощением не только сексуальной, но и творческой силы. О чем, собственно, и шла речь в сочиненном Кокто в годы работы над «Парадом» эссе о шутовском соперничестве петуха и Арлекина. Главное же заключается в том, что для автора оба соперника символизируют мощь и дерзость творческой фантазии художника-авангардиста, смеющего в нарушение всех традиций предаваться игре превращений и метаморфоз с той же легкостью, с какой это могли проделывать такие плуты и оборотни, как петух и Арлекин.

Как уже говорилось, в искусстве Пикассо можно найти не только изображения театральных, цирковых и театрализованных зрелищ, но и разбросанные повсюду приметы театра, его признаки, знаки и символы, чем во многом определяется характер образного языка великого испанца.

Маска и Арлекин (шут, комедиант) – эти символы театра, в отличие от знаков, как всякие символы, многоаспектны, неисчерпаемы и связаны с фундаментальными основами театрального искусства и его историей.

В произведениях Пикассо часто встречается персонаж в маске или с маской в руке. Пикассо и сам любил, дурачась, надевать маску быка или черта. Сохранилась фотография: художник показывает маску быка своему другу – знаменитому тореро Домингину. Или другая, на которой мы видим Пикассо, закрывающего лицо сплетенной из лозы бычьей маской. (Кстати говоря, обожая всяческие поделки, он не однажды возьмется маски мастерить.) В молодости художнику даже случалось вместе с друзьями являться в причудливых масках в кафе (правда, это было не в Барселоне и не в Париже, а в Сере – маленьком городке во французской части Каталонии). В пору своей монмартрской юности он, как и его друг поэт Г. Аполлинер, африканские маски собирал.

Маски, маски... Для Пикассо это увлечение «личинами» – не преходящая случайность и не причуда.

Маска по своей природе многоаспектна, она ускользает от точных определений, изменчива, как Протей, и подобна актеру, способному от роли к роли преобразаться, оставаясь собой. Маска может быть сакральной и профанной, ритуальной и игровой, трагической и комической, звериной и антропоморфной. Маска подчеркивает и маскирует, обнаруживает и скрывает (так, участники непристойных шествий – комосов – загулявшие афиняне, возвращаясь хмельными с веселых пирушек, прятали лица под масками). Маска может стать выражением некой значимой истины и обернуться обманной личиной (рядом с убитым Лжедмитрием как злую аллегория его несправедливых дел кто-то положит маску и дудку скомороха). Маска может быть веселой, праздничной и зловещей, таящей в себе знак смерти. (Мифолог Ариэль Голан обратил внимание на то, что в разных языках слово, обозначающее маску, происходит от имени Черного бога, связанного с землей и подземным миром.) Маска – знак перехода, трансформации одного в другое, знак одновременно присутствия и отсутствия (недаром в средневековой латыни понятие маска [*persona*], кроме основного смысла, значило еще и «призрак», что в дальнейшем сохранилось в латинском языке).

Маска может сковывать, но может и, напротив, даровать ощущение величайшей свободы (такую свободу испытывали, к примеру, участники Дионисий, Сатурналий, карнавалов). Маска – древнейший способ и инструмент преобразования, превращения, чудесной метаморфозы. Именно поэтому со временем ей предстояло стать символом театра.

Древний охотник в звериной маске исполнял ритуальный танец, надеясь приманить добычу. В масках предков, тотемов, божеств жрецы, иерофанты, шаманы вели, направляли сакральные действия. Из ритуальной маски родится

маска игровая, театральная. (Трагическая маска станет атрибутом древнегреческой Мельпомены, комическая – Талии.) Как известно, самая древняя часть греческой трагедии – хор, поющие танцоры в масках. Это осколок изначальной ритуальности, как и пляски сатиров в сатировой драме, завершавшей трагическое представление. Но о том, что метаморфоза ритуального действия в театральное, а ритуальной маски в игровую – свершившийся факт, свидетельствует уже само существование в классический период древнегреческого театра так называемого праагона – репетиции с актерами без костюмов и масок.

В Новое время проблема лица и маски становится поистине жгуче актуальной. Маска игровая (в идеале – актерская) не однажды обернется социальной маской, приобретая общезначимость, сравнимую разве что с общезначимостью некогда маски ритуальной. В эпоху барокко безграничный, невиданно усложнившийся, отсвечивающий противоречиями мир пугал и, пугая, становился Миром-Театром, в котором человек носит маску, чтобы скрывать и скрываться, чтобы выжить в круговороте личин. (Недаром Р. Декарт напишет, что, собираясь «взойти на сцену в театре мира сего», «наденет маску»<sup>53</sup>.) Позднее герой романа «Новая Элоиза» Ж.Ж. Руссо – великого борца с притворством и лицемерием «просвещенного общества» – задаст вопрос: «До сих пор я видел много масок, когда же увижу людей?»

В XX веке обнаружится, что сорвать маску, которую назовут «социальной», не так-то просто, поскольку она обретает свойство «прирастать» к лицу, а постмодернисты придут к мысли о том, что маской – олицетворением лицедейства – является весь окружающий человека мир. Быть может, потому художники XX века, стремясь отбросить личины «культуры отцов», нередко будут именно с помощью маски искать ответ на главный для них вопрос о том, *что и как* может быть выражено языком новейшего искусства. Символисты, кубисты, экспрессионисты, футуристы – всех их увлекало лукавое, а иногда и пугающее «актерство» лиц и личин.

Пикассо с его неугасимым интересом к театру и цирку, к преобразованиям и метаморфозам, конечно же, не остался в стороне.

В цикле рисунков 50-х годов, получившем название «Человеческая комедия», согретом мягкой иронией и отмеченном изящной легкостью высочайшего мастерства, он множит и множит мотив шутливого маскарада, когда, как в игровой корриде, два персонажа противостоят друг другу, скрывая (один или оба) лицо под маской.

Очаровательная обнаженная девушка испугана и готова бежать прочь от подлетающего к ней эльфа, почти закрытого маской старика (тушь, 5.1.54). Или вспомним уже упомянутый рисунок двух обнаженных женщин и обезьяны (черн., 24.1.54 [II]). На лице одной из них маска привлекательной девицы с «греческим» профилем, на лице другой – смеющегося старикашки. Пикассо нагнетает силу чудесного преобразования, и вот уже девушка закрывает лицо маской бородатого старца, а престарелый карлик-уродец прячет от нее свою физиономию за маской молодой красавицы (тушь, 25.1.54 [I]). Карлик-уродец похож на старого циркача – на нем шутовская шапочка и на курносом лице

виден яркий клоунский грим. Маска на лице Арлекина, шута, скомороха, грим актера (тоже своего рода «маска») – все это приемы театральной метаморфозы, игрового преобразования актера в персонаж.

Пикассо не раз изобразит клоунов, циркачей, артистов если и не в маске, то с маской в руке. Вспомним сидящего Пьеро (масло, 1918. Нью-Йорк, Музей современного искусства) или очаровательный портрет сына художника в белоснежном костюме того же Пьеро (масло, 1925. Париж, Национальный музей Пикассо). Спустя много лет художник будет продолжать (хотя и не всегда) наделять маской Пьеро и Арлекина. К примеру, в одном из поздних рисунков (пастель, 20.6.70 [VII]), варьируя мотив посещения женщины мужчиной, он изобразит разгневанного, замахнувшегося дубинкой Арлекина в маске. Или маску будет держать в руках подбирающийся к обнаженной красоте кавалер, причем огромный нос маски явно и недвусмысленно являет собой аналог фалла (пастель, 5.9.69 [II]).

Там, где театр, цирк, маскарад, игровое действо (скажем, игровая коррида), там присутствие маски естественно и иногда просто необходимо. На одном из поздних офортов из серии гравюр «156» (10.4.71) мы видим флейтиста, бородача и обнаженную женщину с маской. Рядом наездница – кургузая, вывернутая, едва держащаяся на лошади. Это цирк! В треугольном проеме вверх – лицо так называемого Дега, здесь уже не посетителя борделя, а зрителя в цирке.

Маска – знак и символ театра и театрализованного действия. Не потому ли, к примеру, в композициях «Игры пажей» на бутафорских доспехах «рыцаря» висит черная маска – возможно, игровая замена его лица, но при этом еще и высоко поднятый, как знамя, символ театрализованного представления. Надо сказать, что лица и головы, стилизованные в духе грубой и одновременно изысканной архаики и украшающие повозки в графических композициях Пикассо, более всего напоминают маски древнегреческого театра. Вероятно, и здесь это прежде всего метка театральности, сценичности изображенного, где «античность» одобрена грубой фарсовой выразительностью балаганного шутовства.

Маска появляется время от времени и в работах Пикассо на тему «Художник и модель», где ее присутствие словно бы ничем не обосновано. В самом деле, почему на одном из офортов «Сюиты Воллара» (27.3.33) с изображением скульптора и модели, любующихся статуей, мы видим у девушки сдвинутую на голову маску? Или по какой причине на рисунке тушью 1936 года скульптор – вероятно, скульптор (подобно герою «Сюиты», он в венке и почти обнажен) – держит в руке маску то ли быка, то ли Минотавра? А рисунок из цикла «Человеческая комедия» (цв. карандаш, 3.2.54 [II]) вовсе может поставить в тупик: художник в старинном костюме всматривается в сидящую на возвышении модель. Ее лицо закрывает маска. Быть может, сам того не подозревая, Пикассо невольно иронизирует над мастерами кисти и над самим собой, предчувствуя, что тайны женщины, да и тайны природы вообще, не так-то просто постичь. На мольберте рядом – картина с изображением живописца за работой. Намек на то, что художник, взыскуя раскрыть тайны природы, на самом деле обречен изображать лишь самого себя? Или маска здесь – прежде всего знак и символ театральности и игры, что дает право художнику, как тому, который нарисован,

так и тому, кто нарисовал, не всегда быть логичным и предсказуемым в своем отношении к природе (натуре), искусству и самому себе?

Ничего удивительного, что маска в искусстве Пикассо служит своего рода инструментом творческого метода. И дело здесь не в каких-то влияниях и не в случайном стечении обстоятельств, как это может показаться, когда речь идет об «Авиньонских девицах» и о рождении кубизма. Вероятно, даже в том случае, если бы художник не увлекся африканскими масками, не увидел экспозицию в музее Трокадеро (сам он утверждал, что попал туда, уже закончив «Девиц») и не познакомился с иберийской скульптурой, творческий поиск вряд ли увел его в каком-то совершенно ином направлении. И не только работая над «Авиньонскими девицами», над портретом Гертруды Стайн, над автопортретами и картинами той поры, но и ранее, и позднее он искал и будет искать способ если не заменить живое лицо маской, то, по крайней мере, приблизиться к ней.

Маска антипсихологична, она скорее знак, застывший в неподвижности знак, в отличие от живого подвижного лица. Как писал С. Аверинцев, «лицо живет, маска пребывает»<sup>54</sup>. Но если древние греки, по его словам, понимали характер как навечно застывший оттиск печати и соответственно маску, в отличие от лица, как сущее и причастное истине, то какой интерес она может представлять для современного художника, за плечами которого долгая история постижения глубин человеческой души в философии, религии, психологии, искусстве? Почему уже многие портреты Сезанна отличаются странной застылостью и становятся похожими на маски? Почему Пикассо (и не только Пикассо) подхватит «странность» его манеры. И пойдет дальше. Почему, к примеру, известный реформатор театра А. Арто, преисполненный намерения очистить сцену от всякой лжи, «сорвать все маски», предполагал использовать в своих спектаклях не только десятиметровые манекены, но и маски?

Как разнятся два портрета поэта Жауме Сабартеса работы Пикассо! На одном из них, написанном в «голубой период» (х., м., 1901 или 1902. Барселона, Музей Пикассо), перед нами лицо серьезного человека, знающего себе цену. Он строго и прямо смотрит на зрителя сквозь стекла пенсне. И только в изгибе полных губ затаилась усмешка. А вот другой портрет его же в костюме испанского гранда, созданный через 37 лет (х., м., 1939. Барселона, Музей Пикассо): фас и профиль совмещены, будто в результате чудовищной мутации сместились мышцы лица, подбородок съехал вниз, ухо поднялось к виску, очки сползли набок, глаз оказался вообще в стороне от лица. Да это вроде бы и не лицо вовсе, а маска, будто небрежно слепленная из отдельных его частей. Какой-то шарж, а не портрет! Пикассо не раз будет создавать портреты-маски методом еще более смелого коллажа отдельных форм лица, собранных вместе, казалось бы, настолько «неправильно», словно этим занимался либо неумелый ребенок, либо слепец, либо человек не вполне нормальный. Мифолог Д. Кэмпбелл напишет о том, что при современном образе мира как самодвижущейся машины «люди – это просто маски, за которыми ничего нет». В доказательство своей мысли он приводит «Гернику», герои которой, по его мнению, «пустотелые статуи», бездушные куклы, маски<sup>55</sup>. Но ведь потрясающая выразительность «Герники», несмотря на то, что ее герои действительно именно таковы, как пишет упомянутый автор, мало кем ставится под сомнение.



А портрет-маска Сабартеса? Стоит приглядеться к этому странному, искаженному, гротескному (а маска-образ всегда гротеск) портрету, чтобы заметить, как ученая серьезность и тщеславие этого поэта, друга и секретаря Пикассо, которому судьбой была уготована участь прожить в тени большого таланта, беззащитны перед иронической насмешкой и «сползают» с него так же, как с его лица сползают очки. «Гранд» в своей шляпе и старомодной одежде с пышным воротником начинает вдруг напоминать невезучего грустного Пьеро в костюме комедианта. Мейерхольд как-то упрекнул А. Бенуа в том, что им не была угадана маска на лице актера (речь шла о постановке «Дон Жуана» в Александринском театре в 1910 г.) и пояснил: для Мольера его герой лишь «носитель масок»<sup>56</sup>.

Но если актер на сцене легко меняется и меняет маски (даже если на его лице их нет), то статичность живописного образа делает это невозможным. Невозможным? Но портрет Сабартеса полон движения, как будто сменяют друг друга, в то же время никуда не исчезая, личины, маски. И если о древнегреческой маске можно сказать, что она «пребывает», тогда как лицо живет, то здесь живет маска! Глядя на портрет, зритель не ловит в нем тонкие нюансы настроений и чувств, не постигает «диалектику» характера, он включается в затеянную художником игру коллажных совмещений в одном лице нескольких лиц. Если это портрет, то, как писал Л. Арагон в книге о Матиссе, портрет «по ту сторону портрета». Ну да, по ту сторону классического портрета.

До конца жизни будет продолжаться спор Пикассо с классическим методом, условно говоря, иллюзорного изображения натуры (с методом, которым сам он владел блестяще!), и маска послужит своего рода посредником в этом бесконечном «агоне».

«Не маска ли помогает зрителю мчаться в страну вымысла?»<sup>57</sup> – спрашивал Мейерхольд, сам отвечая на вопрос утвердительно. Волевой метод художника-авангардиста XX века, свободного от норм и канонов, а главное – от необходимости следовать принципу правдоподобия, естественно тяготеет к игре. А маска – один из главных символов преобразования вообще и игрового, театрального преобразования, в частности. Замечательно сказано М. Ямпольским: «Маска заставляет играть»<sup>58</sup>. Вот именно: заставляет играть – и художника, и зрителя.

\* \* \*

Другим символом театральности, комедийного театра, да и театра вообще, наряду с маской является Арлекин (шут) – человек-маска и эталон *homo ludens*.

Р. Пенроуз напрасно утверждает, что «образ Арлекина на полотнах Пикассо – это свидетельство влияния на него Сезанна»<sup>59</sup>. (Картину «Mardi-gras» замечательного французского художника он увидел у парижского маршана Воллара прежде, чем ее купил Щукин и увез в Россию.) На самом деле, скорее всего, действительно сильное впечатление, которое произвела на Пикассо работа Сезанна, было предопределено и усилено внутренним тяготением художника к низовым жанрам, и прежде всего – к цирку и клоунаде, без чего образный язык его искусства выглядел бы совершенно другим.

Начиная с «розового периода» – а именно на это время приходится пик увлечения Пикассо цирком – он множит и множит образы комедиантов, причем Арлекин – словно камертон той лирической, иногда нежной, иногда пронзительно печальной, а иногда и трагической мелодии, которая звучит в произведениях, где главные герои – маски комедии дель арте и циркачи. Арлекин и Пьеро, они же втроем с монахом, Арлекин и Пьеро в масках и с масками в руках, Арлекин и Пьеро с гитарой, скрипкой или флейтой, Арлекин на сцене, Арлекин на лошади, он же с клоуном, акробатом, шарманщиком, Арлекин с женщиной, Арлекин, замахнувшийся дубинкой, Арлекины и Пьеро юные (Пикассо, в частности, изображал своего сына Поля в маскарадных костюмах), Арлекины-старики, умирающий Арлекин – кажется, бесконечны эти вариации любимого художником образа\*. Чем же он, этот образ, так манил, притягивал к себе Пикассо?

Что говорить, ведь и действительно в этой самой заметной и любимой повсюду маске итальянской комедии чудится нечто потайное, загадочное. Видно, неслучайно в одном из стихотворений цикла «Алкоголи» Г. Аполлинер назовет Арлекина Трисмегистом (как известно, Гермес Трисмегист [Триждывеличайший] – основатель герметической мистики).

Подмостков бледный властелин  
 Явившимся из Гарца феям  
 Волшебникам и чародеям  
 Поклон отвесил Арлекин  
 <...>  
 Слепой баюкает дитя  
 Проходит лань тропой росистой  
 И наблюдает карл грустя  
 Рост арлекина Трисмегиста<sup>60</sup>.

Быть может, Арлекин (клоун, комедиант) интересен Пикассо прежде всего тем, что это «человек воздуха», существо легкое, не привязанное накрепко к определенной социальной среде, как правило, свободное от семейных уз и не прикованное цепями необходимости к определенному времени и месту. Находясь в дальнем родстве с первобытным озорником и колебателем общественных устоев, он наследовал право игровой свободы действия и слова, которым издавна обладали «дураки» – глупцы и безумцы, принадлежащие «иному» миру, где не действуют законы и правила «нормальной» жизни. (Напоминаю, что глупость и безумие в древние времена считались равнозначными смерти.) Трикстер (первобытный шут) легко двигался сквозь столетия и тысячелетия, как бы существуя в особом пространстве – пространстве игры. Арлекин – одна из его ипостасей.

Для Пикассо, постоянно озабоченного тем, чтобы создавать образы, принадлежащие не быту, а скорее уж Бытию с большой буквы, такой персонаж, как неумирающий шут (Арлекин), отмеченный печатью счастливого или несчастливой безвременья, не мог быть неинтересен.

\* По воспоминаниям Ф. Жило, Пикассо принадлежала старинная кукла – Арлекин, скорее всего, привезенная из Италии, где в 1917 г. шла работа труппы Дягилева над балетом «Парад».

Два, пожалуй, самых значительных его произведения «розового периода» на цирковую тему – «Семья странствующих комедиантов» (х., м., 1905. Вашингтон, Национальная художественная галерея) и «Девочка на шаре» (х., м. Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина). Примечательно, что Пикассо изобразил циркачей не на цирковой арене, а под открытым небом, словно в бескрайнем мировом пространстве. Они – дети безбрежных степей, вечно кочующих, как и они сами, облаков, вольного ветра, гуляющего на просторе, где нет стен и заборов. Художник освободил свои композиции от ненужных деталей, свел на нет повествовательные подробности. Его циркачи в картине «Семья странствующих комедиантов» немногословны, собранные в единую группу, они не общаются друг с другом, они просто стоят или сидят, исполненные величавого достоинства, уподобляясь образам фресковой живописи.

«Я не ощущаю течение времени. Кажется, я навечно застрял на сцене»<sup>61</sup>, – скажет Ф. Феллини. Как и Пикассо, он охотно театрализует жизнь, надевает на нее пестрые одежды Арлекина, чтобы, не теряя из виду реальность, приблизиться к ее непреходящему смыслу, коснуться, если повезет, непостижимой тайны, которая не доступна строгой логике.

Арлекин унаследовал от озорного и неприкаянного Трикстера, человека «не такого, как все», ощущение неприютности в окружающем мире (правда, первобытный шут еще не научился по этому поводу переживать). В картине Пикассо такое ощущение присутствует – в особом налете суровости, вроде бы совсем не свойственной мастеру шутки и игры, в серьезности лиц, напряженности поз, в протекающем повсюду черном цвете, словно позаимствованном из темной тучи, наползающей справа на голубизну небес. Характерная для искусства XX века тема трагического комедиантства, в которой отразятся мучительные потуги современного человека понять себя и окружающий «неправильный», «перевернутый» мир, для Пикассо (и не только для Пикассо) станет одной из основных.

Арлекин – человек-маска итальянской комедии дель арте и кукла-маска в театре марионеток. Но любой шут, вне зависимости от того, закрыто его лицо маской или нет, с давних времен являл собой особое существо – лицедея, обреченного, пока идет игра, носить личину. (Актер ведь тоже, выходя на сцену, «надевает маску», чтобы преобразиться в своего сценического «двойника».)

«Шут должен быть маской»<sup>62</sup>, – справедливо заметил Дж. Стрелер. Должен! Пикассо об этом не думал, но он это знал.

Работая над двумя версиями «Трех музыкантов» (х., м., 1921. Нью-Йорк, Музей современного искусства; Филадельфия, Художественный музей), он упоенно «играет личинами», закрывая масками не только лица музыкантов, но, в сущности, и их фигуры (разве сценический костюм актера не своеобразная «маска», которую он вынужден надевать?). Художник мастерски совмещает разноцветные плоскости, накладывает одну на другую, разводит, примеривает... Здесь на самом деле нет людей, нет предметов, здесь царство маски, кажимости, обмана, здесь пространство игры. Так и чудится, что за всем этим маскарадом, за плоскими фигурами, ломкими силуэтами никого и ничего нет, пустота. И стоит ли описывать «Трех музыкантов» как реалистическую сценку, если перед нами удивительное по красоте и выразительности изображение не комедиантов, а

комедиантства, не Арлекина, а арлекинады, не театра, а театральности, душа которой – преобразование и игра.

Образ Арлекина (комедианта) у Пикассо – словно лопнувшая почка, выбрасывающая целый пучок новых образов, связанных с ним и друг с другом по принципу маски, а не психологического сродства.

После окончания Второй мировой войны, в счастливые время своей жизни художник буквально бредил фавнами (фавн – *др.-греч.* Пан) и подобными им мифологическими существами – сатирами, нимфами, кентаврами, силенами. Странные создания – полулюди, полужвери – они, как и шуты, существуют в своем заповедном мире, далеком от повседневности, где царствуют законы легендарного Золотого века, свободного от цепей железной необходимости. Пикассо влечет к себе неустойчивость, незавершенность этого мира и его обитателей, их переливчатая, играющая контрастами сущность. Он снова и снова пишет и рисует фавнов, сатиров, силенов, населяя свой дом еще и рогатыми существами, вырезанными из бумаги и картона... Художник не знает, но чувствует глубинную связь этих существ с древним «комедиантом», который, еще не называясь Арлекином, был предводителем фаллических процессий и главной фигурой ритуальных подмен порядка – хаосом, короля – шутком, света – тьмой, чтобы потом свершилось таинство смерти и возрождения. Наверное, неслучайно вольность мифического фавна, обитающего среди полей и лесов и неподвластного законам человеческого общежития, сродни пусть неполной, но свободе шута, которому не все, но многое позволено.

Пикассо не ищет аналогий, не раздумывает над возможным сходством, но в потоке образов, всплывающих в его воображении, есть своя логика. Шишка Арлекина – что это как не воспоминание об участниках древних сатириконов, чей зооморфный облик заимствован у самого божественного быка. Быть может, отсюда и «рогатая» треуголка Арлекина, и семирогий колпак придворных шутов?

Однажды Жан Кокто пришел к Пикассо (дело было в 1916 г., еще до начала работы над «Парадом») и, сбросив плащ, предстал перед ним в костюме Арлекина. Пикассо был в восторге. Кокто (ему еще предстояло уговорить художника участвовать в постановке балета) словно намекал, что смелые революционеры в искусстве, к которым они оба себя причисляли, не побоятся, подобно шуту, пренебречь устоявшимися эстетическими законами и правилами хорошего вкуса.

Спустя некоторое время Пикассо напишет несколько портретов испанского художника Хасинто Сальвадо, нарядив его в тот самый, принадлежавший Кокто костюм Арлекина. На незаконченном портрете из собрания Национального музея современного искусства в Париже (х., м., 1923) перед нами явно не участник спектакля или карнавала, он просто «ряженный». Задумчивое лицо Сальвадо печально, взгляд больших (так и хочется сказать – немигающих) глаз устремлен в никуда. Разителен контраст затаенного страдания и воинственно приподнятых краев треуголки, напоминающих рога быка.

Пикассо, как известно, не раз изобразит в костюме Арлекина или Пьеро людей искусства. Еще в 1905 году он написал картину «В кафе “Проворный

кролик"» (х., м. Париж, частн. собр.): за столиком рядом с дамой, похожей на героинь Тулуз-Лотрека, сидит одетый Арлекином Пикассо. Художник не ищет, но находит признаки сродства в, казалось бы, далеких друг от друга образах, он увлечен этой игрой метаморфоз. Тучный клоун в красных одеждах из картины «Семья странствующих комедиантов» (в сущности, портрет артиста из цирка Медрано) похож на неперменного участника вакханалий – Силена, да и на самого Вакха. И даже то, что в этом толстяке-клоуне узнаваемы черты поэта Аполлинера, вроде бы случайно, но на самом деле имеет свой резон. Художник (поэт)-Арлекин, художник-шут, художник-клоун! «Ирландским клоуном»<sup>63</sup> назовет себя Джойс. «В работе режиссера есть некий клоунский аспект, определенная доля комедиантства»<sup>64</sup>, – признается Феллини. В том, что «роль юродивого, анархиста, декадента, шута» ему «послана свыше»<sup>65</sup>, будет убеждать себя и других Андрей Белый. Наступает момент, когда художник-авангардист прошлого века начинает волей-неволей соотносить свою свободу творить и перекраивать картину мира со свободой шута, Арлекина, не ведающего никаких табу. Арлекин (шут) – эталон человека играющего. А игра давно проникла в самую сердцевину творческого метода современного художника. Художник – бог? Или художник – шут? Пикассо не задается вопросами, просто он чувствует, что в череде мифических и карнавальных образов, связанных невидимой нитью архетипического сродства, нашлось место и для художника.

Еще в «Сюите Воллара» скульптор – обнаженный или в гиматии, иногда с венком на голове – явно похож на нечаянно потерявшего свои рога и копыта фавна, наслаждающегося уединением вдвоем с прекрасной нимфой. Фавн и художник? Что ж тут удивительного, ведь, согласно легенде, именно Пан (рим. фавн), покровитель стад и пастухов, изобрел многоствольную цевницу, сирингу и даже был причастен к рождению поэзии (как известно, один из истоков поэтического творчества греков – древние пастушеские агоны).

Но Пикассо не был бы самим собой, если бы за идиллической безмятежностью обитателей мастерской не разглядел нечто совсем иное. В блаженной полноте бытия скульптора и модели где-то на берегу южного моря, оказывается, живет взрывная языческая сила. В ателье появляется мифическое чудовище – Минотавр, воплощение неразумия дикой природы и потаенного низменного эроса. Темное непредсказуемое начало, согласно мифам, таится и в крови легконового фавна (Пана), способного вдруг посеять ужас своим жутким криком. Пикассо подозревает, что и в крови художника, возможно, затаился свой «Минотавр». Лист, другой, третий, и вот уже не скульптор, а рогатое и хвостатое чудовище возлежит с девушкой на постели, любит ее, пьет вино (офорты, 17.5.33, 18.5.33, 16.6.33). Вот Минотавр – главный участник оргии («Вакханалия с Минотавром», офорт, 18.5.33), и вот уже не симпатичный фавн, а он наклоняется над спящей девушкой (офорт, 18.6.33). Пикассо вводит в «Сюиту» сцены борьбы и насилия. В безмятежном скульпторе вдруг становятся заметны черты то ли похотливого сатира (Пикассо ничем не маскирует открытую эротику), то ли фаллического бога Приапа. Черты уродливого монстра вдруг обретает образ живописца Рембрандта, неожиданно появившегося в «Сюите» (офорт, 18.2.34). В таком Рембрандте все чрезмерно: тяжелое тело, толстые щеки, львиная шева-

люра, почти безумный взгляд круглых, вылезающих из орбит глаз. Как будто сверхъестественная мощь этого гения живописи, пытаясь вырваться наружу, раздула, искорежила его лицо и фигуру, так что действительно в образе великого голландца проглянул «Минотавр».

Иногда Пикассо изображает Минотавра на арене цирка – здесь он участник корриды, в которой заменяет быка. Минотавр упал, сраженный ударом ножа (офорт, 29.5.33). Минотавр ползет на коленях, моля о пощаде (офорт, 30.5.33). Человекобык уподобляется римскому гладиатору – актеру, которому предстоит, играя свою смертельно опасную роль, забыть об игре, чтобы погибнуть всерьез. В одной из гравюр «Сюиты Воллара» (офорт, 18.6.33) Минотавр, пирующий вместе с художником и девушками, похоже, «ряженный»: юноша, сняв с лица маску чудовища, придерживает ее рукой, а бычий хвост привязан к его поясу тесемкой. (Как тут не вспомнить об игровых корридах!) В Минотавре, как бы он ни был страшен, свиреп или жалок, чудится что-то театральное, игровое, что-то роднящее его с балаганными монстрами. В этюде занавеса к спектаклю Р. Роллана «14 июля» (гуашь, тушь, 1936. Париж, Национальный музей Пикассо) изображена зловещая хищная птица, которая тащит убитого или раненого Минотавра. И что поразительно – на Минотавре костюм Арлекина! Костюм шута, комедианта, актера.

Как уже говорилось, Пикассо писал и рисовал своих друзей, людей искусства, и себя самого в образе Арлекина (реже – Пьеро). Пройдет время, и в поздней графике появятся его автопортреты, иногда среди циркачей. Маленький лысый коротышка – он иногда очень похож на клоуна (офорт из серии гравюр «347», 16–22.3.68).

Фавн – сатир – Минотавр – циркач – Арлекин – художник... Пикассо интересуют все эти не совсем обычные и вовсе фантастические существа, живущие в своем мире, где неразделимы правда и вымысел, жизнь и театр. Художник увлечен игровым непостоянством своих героев, где как на сцене, все реально и сказочно, где существуют, легко меняясь «ролями», люди и выдуманные персонажи, где царит дух веселого и, бывает, трагического лицедейства.

\* \* \*

Своим любимым героям – фавнам, кентаврам, нимфам, а вместе с ними и комедиантам, арлекинам Пикассо нередко дает в руки флейту. Вот и в картине «Радость жизни» (этернит, масло, синт. лак, 1946. Антибы, Музей Пикассо) танцующий кентавр наигрывает на флейте, а фавн – на авлосе, двустольной дудке. Козочки вместе с нимфой резвятся и пляшут в ясный солнечный день на морском берегу. Голубой и синий цвета (голубизна небес, синева моря) вместе с сияющей желтизной прибрежного песка создают настроение светлой радости. Картина похожа на неумелый детский рисунок. Искаженные формы, нарушенные пропорции и масштабы, локальные, упрощенные цвета, и при этом именно такой образный язык позволил сделать «зримой» лирическую мелодию флейт.

Наряду с играющими на флейте мифическими персонажами в творчестве Пикассо нередко встречается музыкант-флейтист. Уже в картине «Флейта Пана» (х., м., 1923. Париж, Национальный музей Пикассо) перед нами, собственно, не

Пан, а двое юношей, один из которых играет на изобретенной божеством лесов и полей семиствольной сирирге. «Флейта Пана» написана в типичной для так называемого «неоклассического» периода манере. В отличие от подготовительных этюдов (легкие живые рисунки тушью), тяжелая материальная телесность юношеских фигур на картине (так и кажется, будто они прямо списаны с натурщиков) и напряженная сосредоточенность их невеселых лиц не очень-то вяжутся с безмятежной идилличностью «античной» сцены.

В период кубизма, когда Пикассо упоенно экспериментировал с выпукло-вогнутыми формами гитар, скрипок, мандолин, флейта в его работах не встречается, хотя в 1912–1913 годах появится кларнет – потомок древнегреческого авлоса (к примеру: «Кларнет и скрипка», х., м., 1912–1913. СПб., Государственный Эрмитаж.) В нью-йоркском варианте картины «Три музыканта» Пьеро уже играет не на скрипке и не на гитаре, а на кларнете. Флейтист появится и в мастерской художника из «Сюиты Воллара» (скажем, офорт с изображением любовной сцены Минотавра и девушки).

В послевоенный период вместе с фавнами, кентаврами, нимфами творения Пикассо заполонят флейтисты (реже – флейтистки). То ли играющий на флейте фавн, то ли флейтист не забудется при создании панно «Мир» в 1952 году. Но особенно часто флейтисты мелькают в рисунках 60-х годов. Пикассо перебирает варианты, без усталости меняет и переиначивает композиции: то это целая серия изображений флейтиста (или это нагой безрогий фавн?) и женщины (нимфы?), то серия, в которой художник, лист за листом, передвигает, заменяет, переносит фигуры обнаженной женщины, бородатого мужчины с ягненком и юноши с флейтой. Иногда какому-нибудь персонажу приходится уступить место мальчику с куском арбуза в руках или кургузому старикашке. Пикассо словно играет образами, загадывая: «что получится?». Когда флейтист появляется среди циркачей – клоунов, наездниц, мы понимаем: он на сцене (арене), он – артист.

Флейта – знак театра, она связана с истоками и историей европейской сцены. У Гомера она считалась «варварским» инструментом (духовые инструменты пришли в Грецию из Азии). В отличие от лиры и кифары, которые представлялись воплощением космической гармонии, флейта с ее гибким, подвижным, лишенным устойчивости строем, с ее «фригийским» ладом долго оставалась под подозрением. Ведь и Афина, согласно мифу, изобрела флейту (авлос), чтобы подражать звукам Горгоны Медузы и змей, клубившихся на ее голове. Да и бросила она изобретенный ею инструмент потому, что игра на нем искажала черты ее лица. А нашел флейту (вернее – двуствольную дудку) не кто-нибудь, а именно сатир, сатир Марсий. Словом, наверное, неслучайно у греков была в ходу поговорка: «Мужу-флейтисту ума не вдохнули бессмертные боги».

Впрочем, со временем флейта перестанет казаться «чужим» инструментом, греческие юноши будут учиться авлетике (игре на авлосе), игра на флейте включится в дельфийские музыкальные состязания. Павсаний пишет, что ненависть Аполлона к флейтистам прекратилась после того, как знаменитый музыкант Саккад первый сыграл на флейте в его честь<sup>66</sup>. В чувственном звучании флейты заметят близость к поэтическому творчеству, и она станет атрибутом Музы лирической поэзии Эвтерпы.

И все-таки в мелодичности духовых продолжала жить манящая и пугающая греков оргиастичность. Недаром они связаны с культом Диониса. Под звуки флейт корабль этого бога плыл к греческим берегам, флейты звучали во время торжественных шествий на празднике Дионисий. И то, что игра на флейте обычно сопровождала траурные рыдания и свадебные процессии, тоже ведь своего рода знак Диониса, бога смерти-возрождения.

Но ведь Дионис еще и божество театра! А флейта – инструмент, связанный с истоками театрального искусства. Ссылаясь на Феофраста, Афиней вспоминает о некоем танцовщике Андроне, который первым стал сопровождать игру на флейте ритмическими телодвижениями<sup>67</sup>. Скорее всего, речь шла о дифирамбе Дионису и попытке с помощью танца воспроизвести драму его смерти-возрождения, что, быть может, и явилось своего рода первоклеточкой драматического искусства. Как видно, неслучайно флейтист (хоравл) будет выводить хор на оркестру перед началом трагедии и именно флейте (точнее – авлосу), уже вместе со струнными предстояло звучать во время спектакля. В Риме к участию в драматических представлениях из музыкантов допускались исключительно флейтисты. Ну и, конечно, не надо забывать, что флейта (а вернее – дудка) издавна была инструментом мимов и скоморохов. Быть может, не простым совпадением следует посчитать тот факт, что во второй части «Дон Кихота» – самого театрального романа – время от времени раздаются звуки именно трубы или флейты?

Что касается Пикассо, то он наверняка обо всем этом не знал и не задумывался. В то же время, создавая свой воображаемый мир, в котором живут фавны, кентавры, минотавры, комедианты, веныры и амурсы, художники и их модели, он инстинктивно чувствовал, что от этого придуманного им мира, согретоного средиземноморским теплом и осиянного эллинским светом, тянутся связующие нити не только к великому древнегреческому театру, но и к театру вообще. И флейта – любимый инструмент фавнов и сатиров – начинала восприниматься как нечто театральное, цирковое... Ведь и сам Пикассо, словно режиссер, наделял своих героев устойчивыми «амплуа» (фавн и сатир, Арлекин и клоун, художник и модель, Венера и Амур), чтобы вывести их на воображаемую «сцену» и затеять нескончаемую игру подмен и метаморфоз. И что ж удивительного в том, что эту игру образов или игру образами так часто сопровождали звуки именно флейты?

**«ПРИ ПОМОЩИ ИСКУССТВА МЫ ВЫРАЖАЕМ  
НАШЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ О ТОМ, ЧТО НЕ ЕСТЬ ПРИРОДА»**

Чтобы постичь суть природы, необходимо  
поколебать все ее внешние формы.

*Майстер Экхарт*

Фавны, сатиры, нимфы, кентавры – все это спутники Диониса, олицетворяющего безмерность в противовес аполлонической мере. Драматическая природа этого бога, способного вечно умирать, чтобы вновь возродиться, сделала его



божеством театра, на сцене которого место ритуального жертвоприношения заняла игра и игровое жертвоприношение трагического актера.

Современного художника-авангардиста можно посчитать причастным к своего рода «дионисийству» – драматическому агону не на жизнь, а на смерть между новым (неклассическим) и старым (классическим) искусством. При этом вряд ли случайно игра и театр, некогда связанные с культом бога Диониса, во многом определили характер его метода.

Может показаться парадоксальным, что Пикассо называл себя реалистом. Но ведь и в самом деле творчество художника не питается произвольными фантазиями, оно довольно крепко привязано к жизни, его не грех даже посчитать автобиографичным. Как уже говорилось, Пикассо без конца в своих композициях использовал, переиначивал, разводил и сводил воедино три темы, порожденные прежде всего его собственным жизненным опытом, его собственными страстями и пристрастиями: и это – тема творчества (многочисленные варианты «Мастерской художника»), тема зрелищ (коррида, театр, цирк) и тема любви и секса (сцены в борделе, сцены посещений дамы кавалером, сцены нежных встреч и грубых насилий). Но в его рисунках и картинах реальный мир чаще всего претерпевает странные метаморфозы, взрывающие привычный порядок вещей, так что полученное изображение уже трудно назвать сценой из жизни. В один прекрасный момент мы начинаем сомневаться, действительно ли перед нами мастерская художника, цирк или бордель, – все три «реалистические» темы пересекаются, наплывают одна на другую, теряя определенность, особенно тогда, когда среди изображенных персонажей появляются фавны, минотавры или вены с амурами.

Ж. Кокто в свое время прозорливо усмотрел в творчестве Пикассо стремление ослабить, а то и свести на нет определенность сюжета, характера, времени и места действия: «Он замещает иллюзию рассудка оптической иллюзией. Его картина – это просто картина. Она живет сама по себе. И ни о чем не оповещает»<sup>68</sup>. И в самом деле, уже в работах «голубого» и «розового» периодов можно обнаружить особую молчаливую сосредоточенность изображенных героев Пикассо на себе, их «закрытость», их отстраненность от жанровой повествовательности и странное сближение с несуетной внушительностью фрески.

Открытие коллажа – решительный шаг к освобождению художника от необходимости следовать иллюзорной достоверности образа. Живописец обрел право строить картину так, как ее мог бы строить неумелый ребенок, не ведающий ничего о приемах правильного рисунка, или безумный человек, потерявший способность нормально воспринимать окружающее. Странная застылость некоторых образов Пикассо – будто перед камерой фотоаппарата – даст повод даже упрекать художника в «бесчувственности». На самом деле такая застылость (начальный ее этап – Сезанн, конечный – кубистский коллаж), скорее всего, была предопределена характером творческого метода художника XX века, возможным отказом от «теплоты» жизнеподобия классической картины, психологического портрета. Как известно, многие реформаторы театра мечтали о превращении актера в марионетку, лишенную ненужной психоло-

гической сложности, чтобы легче было осуществлять вольную игровую интерпретацию темы (таков в конечном итоге смысл изобретенной Мейерхольдом «биомеханики»).

М. Хайдеггер в осуждение человека Нового и Новейшего времени напишет, что для него мир превратился в «картину», в пространство для его собственных экспериментов, т.е. в своего рода Мир-Театр, большие подмостки, на которых творит спектакли не Бог, не Судьба, а сам человек, вступивший во вселенскую игру и дерзнувший на собственный страх и риск разрушать, расчленять, деформировать, чтобы затем воссоздавать образ мира заново.

Не появившись коллаж (Пикассо – основная фигура среди его первооткрывателей) – метод волевой деструкции зримого мира во имя последующего конструирования нового образа этого мира из частей, осколков, обломков, из изображений и материальных предметов, из цифр и надписей – не родился бы в недрах авангарда и метод художественного бриколажа.

В поздней графике Пикассо появятся странные, составленные из разно-масштабных фигур композиции (к примеру, гравюра из серии «347», смеш. техн., 26.3.68). Изображение распластано на плоскости листа, лишено глубины: художник словно стремится не оставить ни кусочка незаполненного пространства, подогнать друг к другу фигуры – большие и маленькие, едва втиснувшиеся между другими, а потому искривленные, непомерно вытянутые или слишком приземистые. Это своего рода коллаж, но коллаж, не расчлененный на кубистские объемы, сохранивший фигуративность и скрытую логику возможного сюжета, а вернее – сюжетов, в творчестве художника сквозных. На первом плане – огромная голова «кавалера» (чем-то неуловимо похожего на Пикассо), вероятно, посетителя борделя, перед ним – две нагие женщины, причем одна из них – явно Венера, к которой подлетает Амур с луком в руках. Уродливый обнаженный старец в широкополой шляпе сидит, наблюдая за происходящим. А что же происходит? На шаре или мяче балансирует девочка-гимнастка (явно перекочевавшая сюда из известной картины «розового» периода). Не цирк, не театр ли все это странное сборище персонажей, будто выхваченных из разных сюжетных контекстов? Очень может быть. Тем более что в гравюре есть намек на кулисы и занавес, а у края листа пририсована фигурка мальчика – зрителя странного действия. Смысл изображения смутен, зыбок, невнятен. Его можно разгадывать, но разгадать нельзя. Он ухватывается и тут же ускользает\*. Такая художественная истина подобна истине Н. Бора, находящейся в состоянии дополнительности к безграничной истине природы, или истине М. Хайдеггера, изредка проглядывающей в «сокрытом», или в летучей истине А. Бергсона, мелькающей в неостановимом движении предметов и явлений. Она явно сродни переливчатому содержанию романов Дж. Джойса, У. Фолкнера, М. Пруста и заставляет вспомнить о «загадке» рассказов, повестей и пьес А. Чехова, одним из первых столь решительно «ослабившего

---

\* Мысль об эволюции современного сознания ко все более «смутной» картине мира не раз была высказана физиком и теоретиком науки И. Пригожиным.

вожди» рациональных оценок и здравых суждений, чтобы прикоснуться к поэтичным, не поддающимся точным определениям реалиям российской жизни. Такая художественная истина предполагает отказ от приоритета линейной логики, она многозначна и выражается смутным языком подтекстов, намеков, недосказанности.

Пикассо однажды признался, что предпочитает, чтобы части картины (или рисунка) были бы не жестко пригнаны друг к другу (сюжетно, психологически, формально), а связывались легко и непрочно, «чтобы все держалось вместе, но чтобы едва держалось»<sup>69</sup>. Связывалось так, как связываются, легко и непрочно, цирковые номера, клоунские антре, кабаретные выступления. Или составляющие коллажа.

Привитая коллажным мышлением терпимость к любым материалам и техникам – отличительное свойство игрового метода художника XX века. Еще Г. Аполлинер в статье о Пикассо утверждал, что художник вправе «писать» чем угодно: игральными картами, почтовыми марками, канделябрами, газетными обрывками и т.д.<sup>70</sup>. В самом деле, в картину кубиста мог быть включен любой обрывок, обрезок, предмет. Но уроки кубизма не забудутся и впредь. Кокто назовет Пикассо «королем старьевщиков», подбирающим всякий мусор, – например то, что вынесено на берег моря или выброшено на свалку. (Вспомним содержимое сумки Ф. Феллини, в которой не было, казалось бы, ничего необходимого для работы: непонятно чем его заинтересовавшие старинные надписи и рисунки, газетные вырезки, обрывки ткани, чулок, зеркальце, лента, несколько фотографий Северного полюса<sup>71</sup>.) Вероятно, подобные вещицы могли помочь в нужный момент подстегнуть бриколажную фантазию, чтобы «сварганить» нечто вроде головы быка, сотворенной Пикассо из велосипедного руля и седла, или сделанных им же козы из плетеной корзины и птицы – из самоката. И снова во всех этих произведениях проглядывает открытая условность, воспитанная прежде всего театром – искусством, в котором предельная жизненность может соседствовать с откровенным обманом: сценическое «как бы» то прячется, то, напротив, во весь голос заявляет о себе, и тогда шесть досок и брезент в спектакле Московского театра на Таганке «А зори здесь тихие» (постановка Ю. Любимова по повести Б. Васильева, 1971) позволяют зрителю легко представить, что перед ним – лесной северный край, болотная топь, кузов грузовика или стены бани.

Работа над классической картиной (романом, спектаклем) обычно продвигалась поэтапно от замысла (даже если этот замысел – озарение) к исполнению, и возможные отступления, уходы в сторону не нарушали логическую последовательность творческого процесса.

Метод бриколажа допускает совершенно иной ход творческой мысли. Пикассо не раз говорил, что, работая над картиной (рисунком, гравюрой), он не представляет, каков будет результат. Его замысел, который, бывает, не более чем неясный позыв к творчеству, обретает форму постепенно, в результате подчас лишенных логики проб и ошибок, в непредвиденной смене аспектов, точек зрения, в неожиданном перебросе образов и смыслов. «Моя мысль, когда я

пишу, – признавался художник, – зачастую является вереницей чепухи, серией прыжков с вершины на вершину»<sup>72</sup>. На самом деле он словно «отпускает вожжи», и творческий замысел гуляет на свободе, обрастая образными находками, неясными аналогиями и лишь в движении обретая окончательную форму. Разве не так же поступал Мейерхольд, выстраивая, а вернее – «выращивая» спектакль на сценической площадке?

Случалось и прежде, что в ходе работы над произведением менялся первоначальный замысел, сюжет уводил автора в непредвиденном направлении, а герой (героиня) обретали неожиданные черты, дерзая поступить «по-своему». Вроде пушкинской Татьяны, которая неожиданно «выскочила» за генерала. Но ранее варианты развития событий и поведения героев подчинялись логике сюжета и характера. Татьяна могла выйти за генерала, но не могла убежать с гусаром или покинуть мужа ради счастья с Онегиным. Когда нет опоры ни на сюжет, ни на характер, ни на канон, удивление художника итогом своей работы может быть гораздо более сильным. (Пикассо как-то сказал, что не узнает свою картину, написанную вчера.)

«Живопись превыше меня, – уверял Пикассо. – Она вынуждает меня делать все, что она хочет»<sup>73</sup>. Нет, не живопись вынуждает, а игра, та самая игра без правил, которой предается современный живописец, свободный от канонов и норм классического искусства. Эта игровая стихия размыкает спрямленную логику сюжета и образа, определяя характер языка неклассического (постнеклассического) произведения и особенности творческого метода художника XX века, который, разумеется, не сводится только к бриколажу.

Брассай, наблюдая Пикассо за работой, а художник работал сосредоточенно и вместе с тем без натуры, легко, напишет: «Я представляю, как Пикассо развлекается, играя с той серьезностью, с какой относятся к игре дети и боги...»<sup>74</sup> И еще – актеры. Ведь и они отдаются творчеству, одновременно играя в жизнь и живя в игре.

Тореро, быки, пикадоры, фавны и нимфы, дамы и кавалеры, арлекины и пьеро, карлики и клоуны, вены и амур, художники и их модели – все эти постоянные участники затейливой Пикассо игры образуют, сменяя друг друга, причудливый мир метаморфоз, существующий где-то вне реального пространства и времени, будто на сцене фантастического театра, в котором зрителю предлагается быть готовым, как в «Театре для сумасшедших» у Г. Гессе («Степной волк»), отрешиться от привычного здравого смысла. Это не значит, что художник не мог «поиграть» с натурой или классическим искусством вполне сознательно, как, например, Пикассо «играл» с живописными шедеврами Кранаха, Делакруа или Мане. Но и тогда его фантазия не знала удержу, переиначивая и преобразуя оригинал, казалось бы, вопреки всем разумным пределам. Тем не менее, в отличие от сюрреалистов с их сюрреалистическим бриколажем, Пикассо не любил предаваться безумствам, перенося на холст фантомы подсознания. Ведь у него всегда был «бессознательный», но «расчет»!

Гертруда Стайн сравнит Пикассо и Дон Кихота, утверждая, что и тот, и другой благодаря странностям испанской натуры действительно так видели,

а вовсе не бредили и ничего не выдумывали<sup>75</sup>. Словом, оба как бы обладали выраженным искажением зрения, а потому воспринимали окружающий мир неправильным, нелогичным, отсвечивающим карнавально-театральной игрой. Как все просто! Действительно, хочется повторить, что в XX веке в полной мере осуществлялась мечта романтиков о Гении, который сам дает правила искусству. Одним из таких Гениев и был Пикассо. «Я не ищу, я нахожу» – в этой известной самооценке им своего метода – все правда. Пикассо (как и многие другие художники XX в.) испытывал и совершенствовал метод игрового бриколажа, допускающий возможность альтернатив, случайности, недосказанности и предполагающий активное соучастие зрителя в прояснении смысла произведения. Он искал? Однако в отличие, скажем, от Сезанна, одержимого желанием найти «истину живописи», иначе говоря, истинную формулу нового видения в самой природе, Пикассо окончательную формулу не искал и раскрыть тайну невиданного прежде мимезиса не рассчитывал. В бриколажно-игровом общении с природой он исследовал возможности нового творческого метода, основанного на «бессознательном расчете», позволяющем в самом деле как бы находить, не ища.

Метод дерзкого игрового преобразования реальности, допускающий и бессознательный, и вполне сознательный расчет, нов, экспериментален и не всегда надежен. Он может предопределить замечательную удачу («Герника», например) и явную неудачу. Пикассо не раз будет оттачивать творческий метод, переиначивая на свой лад произведения классической живописи, безоглядно «оскорбляя» гармоничный строй и разрушая жизненную достоверность их образного языка.

«Распятие» 1930 года (масло, фанера. Париж, Национальный музей Пикассо) написано, как обычно считается, по мотивам знаменитого «Распятия» М. Грюневальда из Изенгеймского алтаря, хотя в это и нелегко поверить. Перед нами маски, куклы, механизированные чудовища, чьи оскаленные рты похожи на гигантские клещи, а белая, плоская, безглазая фигурка Христа словно нарисована неумелой рукой младенца. Можно заметить в картине определенную символику отдельных деталей, цветов, форм, да и уродцам Пикассо порой не откажешь в экспрессии. Почему не предположить, что художник намеренно изобразил последнее искаженное видение умирающего Христа (такая мысль, по словам К. Рохаса, автора книги о Пикассо, высказывалась У. Рубиным). Хотя вряд ли. По поводу «Герники» ведь тоже будут говорить, будто художник перенес на холст шоковое полубезумное восприятие мира человеком в момент страха, боли и отчаяния. Пикассо, скорее всего, просто попытался написать «Распятие», используя метод бриколажа. Однако ничего подобного трагической силе «Герники» (она будет создана через 7 лет) достичь не удалось. Великая тема сопротивляется художнической игре, а смелое преодоление классической традиции грозит обернуться кошунством.

Быть может, все-таки обоснованы сомнения в своих творческих возможностях современного художника, рискнувшего уподобиться Творцу в свободном перекраивании картины мира?

Он вновь и вновь отрицает себя,  
разыгрывая не то драму мученичества,  
не то клоунаду.

Ф.С. Фицджеральд о художнике

К концу жизни Пикассо его творчество становилось все более и более тревожным и мрачным. Дух эллинизма, приметы классической гармонии и красоты уходят в прошлое, уступая место уродливым монструозным образам.

На зеленом лугу, под синим небом сидит флейтист – эдакий нагой безрогий фавн, его бесформенное тело подобно каменной глыбе, огромные разлапистые ступни попирают землю, руки, держащие инструмент, кажется, не имеют пальцев, а круглая, как шар, голова без ушей, с едва намеченными чертами лица закрашена вместе с грудью коричнево-черным цветом («Флейтист», х., м., 1962. Частн. собр.). Черный фавн!

На одном из поздних рисунков, который можно было бы назвать «Mardi gras» (цв. карандаш, 19.12.70 [II]), перед нами Пьеро в своем белом балахоне и Арлекин в «рогатой» шапочке с батоккой в руке. В отличие от карандашного рисунка 1918 года (в нем еще чувствуется оглядка на «Mardi gras» Сезанна), комедианты приземисты, кургузы, нелепы и в то же время они живее и выразительнее своих предшественников. Рядом с гордым веселым Арлекином – трогательный смешной Пьеро. Рисунок проникнут доброй иронией. Так и видишь, как быстрый карандаш стремительно скользит по бумаге, очерчивая силуэты, намечая формы, и нам нисколько не мешают неправильности пропорций, они лишь усиливают обаяние образов.

А вот «Mardi gras» 1972 года (х., м. Париж, Галерея Луизы Лейрис). Это по-ясное изображение Арлекина, которого с трудом, по отдельным деталям, можно узнать. Разъятое лицо-маска со словно вырванной щекой, с далеко отскочившим глазом – устрашающая голова, увенчанная воинственно торчащими «рогами» шапки Арлекина. Контраст темно-коричневых и светлых тонов подсвечен за-таенно зловещим полыханием красного. В руках комедианта музыкальный инструмент – не понять, кларнет или флейта. Пикассо смело орудует кистью, войдя в роль то ли ребенка, то ли безумца, безжалостно корежа и уродуя чело-веческий образ. Если это Арлекин, то тот самый – хтонический, ночной, – ко-торый в родстве с черными силами зла (недаром в Средние века люди верили в существование черта особого вида, называемого *helequin*). Черный Арлекин!

А художник? Еще работая над циклом рисунков «Человеческая комедия», Пикассо зачастую подсмеивался, иногда по-доброму, иногда не очень по-доброму, над живописцем, который из полного сил творца (вспомним скульп-тора из «сюиты Воллара») нет-нет да и превратится в немощного, а то и под-слеповатого старикашку, тщетно (мы понимаем – тщетно) пытаюсь перенести на холст юную красоту модели.

На картине 1963 года «Художник и модель» (х., м. Мюнхен, Госуд. галерея современного искусства) изображены художник за мольбертом и сидящая перед ним обнаженная натурщица. Работа выполнена в информальном стиле – все

формы искажены, уплощены, все пропорции нарушены, масштабы не соблюдены. Руки-грабли модели закинута за крошечную по сравнению с телом головку, фигура бегло очерчена широкими мазками и залита пятнами зеленой краски. Рядом – темная фигура живописца, с большой головой, лицом, в котором совмещены профиль и фас. В облике художника чудится какое-то сходство с самим мастером, тем более что его одежда в полоску напоминает полосатую майку Пикассо – в ней он не раз был сфотографирован в своей мастерской. Картина пронизана тревогой, особенно характерной для позднего периода творчества художника. Вызывающий задор авангардиста (вот вам!) все чаще сменяется мрачным ожесточением пополам с язвительной насмешкой (не над собой ли?).

Фавн – Арлекин – художник (природа – театр – живопись)... Оказывается, везде таится темное, разрушительное дионисийское начало, и это самая последняя, самая страшная метаморфоза, уводящая в ночь, хаос, смерть. (Недаром Дионис и Гадес, бог преисподней, греками часто отождествлялись.) Игровой метод Пикассо наливается оргиастической силой, разрывающей, сминающей форму, так что иногда трудно разобрать, что изображено. Художник повторяет и повторяет, как в болезненном кошмаре, непристойные образы, словно набравшись смелости у своих фаллических божков – фавнов, сатиров, силенов, – словно пытаюсь, как некогда в древние времена, преодолеть смерть путем ритуального сквернословия и совокупления. В иллюстрациях 1966 года к собственному сочинению «Похороны графа Оргаса» есть изображение рогатого чудища, гордо поднимающего, как скипетр, символ своего сексуального могущества, в то время как юные девы увенчивают его голову цветами (2.12.66 [II]). На другом листе такой же рогач – скорее дьявол, чем Минотавр (человекобык), с короной, похожей на колпак, что превращает его в какого-то шутовского «папу» срама и греха, творящего нечто вроде черной мессы под звуки флейты, на которой играет горбатый толстобрюхий флейтист (офорт, 3.12.66 [I]). Венера с Амуром готовятся украсить голову рогача венком. Но вот что важно: жутковатая фантастическая сцена, оказывается, происходит на театральных подмостках (сбоку любопытные зрители в ложе)! Снова театр (хотя подобное представление можно себе представить разве что в борделе) уводит от слишком серьезного отношения к жутковатым фантазиям художника.

Спасительный театр? Но Пикассо не из тех художников, кто способен прятаться от жизненных реалий и неразрешимых проблем в бутафорском мире театра. В серии гравюр «156» имеются два изображения театральной сцены (смеш. техн., 3.2.70 [IV] и офорт, 11.3.70). В обоих случаях художник окружает сравнительно небольшое сценическое пространство фигурами и лицами многочисленных зрителей, которые непонятным образом умудряются даже нависать над ним сверху. Рядом с толпами напирющих со всех сторон любителей зрелищ сцены кажутся маленькими, похожими на сцены кукольного театра. Впрочем, Пикассо, скорее всего, не собирался и в том, и в другом случае создавать реальный образ какого-то определенного театрального пространства. Перед нами условный образ театра вообще, лишённого примет места и времени, развернутый на плоскости листа вопреки законам перспективы и анатомии,

с нарушением масштабов (чего стоят, к примеру, огромные фигуры-кулисы обнаженных женщин) и пропорций (тела некоторых персонажей словно изуродованы чудовищной мутацией). Поле первой гравюры густо покрыто лицами и фигурами, они сливаются в единую вязкую массу, которая вспухает и пузырится сгущениями человеческих тел. В обоих театриках, похоже, идут незамысловатые представления ярмарочного типа с участием Арлекина, Пьеро, наездницы, короля, наблюдающего (вторая гравюра) за поединком двух противников. Забавное комедиантство сдобрено откровенной эротикой (Пикассо вводит в композиции нагих актеров и зрителей). И повсюду глаза: вытаращенные и опущенные, устремленные в пространство и на сцену – во всем этом чудится жутковатый и явно гротескный образ лицедейства и жадной до зрелищ толпы.

Пространство каждой из гравюр (в одной – более, в другой – менее явно) прорезано арками, словно продолжаясь куда-то вглубь, а густые скопления теснящихся повсюду зрителей, кажется, не имеют конца. Это Театр-Мир или Мир-Театр (а вернее – Мир-Балаган), в котором нет ни капли благодати, скорее напротив – чувствуется нечто тревожное, пугающее, нечто безумное...

Интересно, что символы и знаки театра, которые волей-неволей использовались Пикассо, связаны с культом умирающе-воскресающих богов. Что ж удивляться, ведь в самой природе этих богов заключена драма, драматическое противоборство бытия и небытия, жизни и смерти.

Архаический шут (Арлекин) – воплощение глупости и безумия – служил инверсией старого немощного короля (правителя), обреченного умереть во имя обновления и продолжения жизни.

Маска издавна связывалась с культом мертвых и верой в продолжение бытия в ином мире. (Умирающе-воскресающий Дионис недаром изображался в виде столба с лицом-маской.) Театральные эккиклемы (экстроты, фурки), как уже говорилось, в родстве с повозками, кораблями на колесах умирающе-воскресающих богов (вавилонского Мардука, греческого Диониса, египетского Осириса). Без таких повозок не обходились ритуальные праздники в честь божеств, олицетворяющих вечное обновление и возрождение природы. Колесо во многих традициях было связано с солнечными богами и являлось символическим выражением идеи вечного круговорота света и тьмы, жизни и смерти.

Лестница – не столь явный, как повозка, но все-таки гипотетически один из знаков театра, тоже связана с именами и культами богов смерти-возрождения (Осирисом, Дионисом, Адонисом)<sup>76</sup>. Неслучайно в написании одного из имен Осириса включен иероглифический знак лестничных ступенек, чем отмечена способность к восхождению из тьмы небытия к свету новой жизни.

Флейты, авлосы, сиринги, гингросы тоже чаще всего являлись изобретением и атрибутом умирающе-воскресающих богов и их спутников.

Очень может быть, что тревожившая древнейшего человека великая драма преобразования жизни в смерть и смерти в жизнь (подсмотренная в окружающей природе) оказала огромное влияние на зарождение и развитие мифомышления, на сотворение образно-поэтической картины мира. Вероятно, первоклеточкой духовной культуры стали именно ритуальные действия и жертвоприношения, которые представлялись как бы реальным воспроизведением сотворения мира



и великого преобразования небытия в бытие. Человек при этом выступал своего рода сотворцом богов (разумеется, ни о чем таком и не помышляя), пытаясь противостоять силам уничтожения и неизбежности смерти. В наше время целый ряд мыслителей не без основания склонны считать, что именно сопротивление смерти и жажда бессмертия являются смысловым ядром культуры как таковой.

Театр – искусство наиболее близкое к ритуалу, и исток его драматической природы – сакральное, а затем игровое противостояние справедливости и несправедливости, Дики и Гибрис, добра и зла, жизни и смерти. Не потому ли знаки и символы театра так часто оказывались в поле притяжения богов смерти-возрождения?

Художник-авангардист XX века, разрушая классические традиции во имя построения новой картины мира, волей-неволей воспроизводил в своем творчестве нечто подобное ритуальной драме смерти-возрождения, ставшей, впрочем, драмой художественно-эстетической. Вопрос заключался в том, чем закончится эта драма и суждено ли действительно искусству возродиться в новом качестве, не уступающем творениям классики? Быть может, возникали моменты, когда такие вопросы начинали тревожить даже самых прославленных и самых удачливых мастеров революционного XX столетия? Таких, например, как Пикассо.

Под маской лицедея он будто играет в затейливые и опасные игры, придумывая свои немыслимые мизансцены с участием фавнов, нагих флейтистов, венер и амуров, рогатых, подобных самому дьяволу чудищ. Но под этим, казалось бы, шутовским карнавалом бьется, томится ранимая душа художника. Что его тяготило, что терзало? Старость? Болезни? Приближение смерти?

Пикассо всю свою сознательную жизнь панически боялся болезней и смерти. Боязнь эта была настолько сильна, что он даже мог не пойти на похороны близкого человека. Однажды (дело было в 1904 г.) он изобразил на стене в комнате Ж. Сабартеса повешенного араба, а под виселицей – парочку, занимающуюся любовью. Прямо-таки макабрическое шутовство!

А вместе с тем в этой озорной выходке было предчувствие тех страхов, которые будут преследовать художника всю жизнь. Еще в молодые годы, работая над «Авиньонскими девицами», под лицами-масками своих героинь Пикассо нет-нет да и виделся зловещий оскал смерти. (Одну из девиц многие будут считать ее изображением.) А на подготовительном этюде к картине посетитель борделя держит в руках череп (своеобразное *memento mori*).

В конце жизни тень смерти приближается все ближе и ближе, в творчестве Пикассо нередко появляются изображения голов (не всегда ясно – мужских или женских), подобных трагическим маскам ужаса. Например рисунок 1972 года «Голова» (пастель, мел, 3.7.72). Уже здесь в искаженном страхом лице с выпученными глазами проступают очертания черепа. Это не маска ужаса, это маска смерти! Несколькими днями ранее был создан последний автопортрет Пикассо, знаменитая «Голова» (каранд., пастель, 30.6.72). Перед нами живой мертвец. Из огромных глазниц готовы вылезти налитые ужасом глаза, губы сжаты, обтянутое кожей лицо покрыто холодной зеленоватой бледностью, и только в

глубине зрачков вспыхивают отблески малиново-красного цвета, который еще полыхает где-то за спиной – то ли как последнее угасающее тепло жизни, то ли как предвестие адского пламени.

Только ли страх собственной физической смерти терзал Пикассо? Не страшнее ли для творческого человека боязнь усомниться в сделанном, боязнь тупика, остановки, отсутствия новых образов, новых идей? Боязнь потерять веру в свое призвание, в долговечность собственных достижений и достижений в искусстве вообще. В каком смятении должен был быть художник, да еще такой, как Пикассо, чтобы однажды сказать, что между обезьяной и Микеланджело или обезьяной и им самим «по существу очень небольшая разница»<sup>77</sup>. Как же так? Великий Микеланджело и обезьяна, не ведающая, что творит? Современный мастер, посягнувший на божественное право перекраивать картину мира, и шаловливая мартышка, которая потешает зрителей в цирках и балаганах?

\* \* \*

Изображение обезьяны не раз встречается в работах Пикассо.

Что ж удивляться? Как известно, Пикассо обожал животных, и у него в доме кроме собак и кошек появлялись такие необычные обитатели, как сова, коза, обезьяна. Возможно, случалось, что обезьяна добиралась до его красок и кистей, становясь на время «живописцем». Возможно. Но Пикассо и себя мог изобразить обезьяной (например, рисунок-кариатура 1903 г. или фотография художника, сделанная через 50 лет, на которой он превращен с помощью пера в мартышку). Не угадана ли была Пикассо давняя (со времен античности) традиция связывать образ обезьяны с живописью и скульптурой как искусствами подражания природе?

Фламандские живописцы XVII века изображали художника-портретиста обезьяной, намекая на тщету его усилий сравниться с оригиналом и как бы подтверждая, что искусство вообще – обезьянней природы («ars simia naturae»). Негативное отношение к образу обезьяны – воплощению пороков – в средневековой Европе предопределялось неприятием христианской догматикой подражания, иллюзии вообще (всякая иллюзия – неистинна, всякое творение иллюзий – греховно).

С появлением в эпоху Возрождения художника, посмевшего соревноваться с природой (а значит – и с Богом!) сильно поколебало негативное отношение к иллюзии, так как страстным желанием живописца (а живопись, как известно, стала важнейшим из искусств) было увидеть и передать красоту и многообразие окружающего мира.

И тогда же встал вопрос о возможностях, способах и пределах искусства подражания, а со временем – и о праве мастера преображать натуру. Этот вопрос, пронесенный сквозь столетия, в XX веке – веке беспрецедентной свободы творческого «Я» – обрел особую напряженность. И Пикассо это почувствовал. В шутку придав своему изображению на фотоснимке черты обезьяны, он, вероятно, думал о ремесле художника, не устающего «обезьянничать», подражая то ли природе, то ли Создателю. В его рисунке, как и вообще в созданных им образах обезьяны-художника, сквозит ирония, насмешка над собой, сомнение

в серьезности «обезьянничания», которое сродни лицедейству и игре. Неслучайно обезьяна – привычный спутник акробатов, циркачей, бродячих артистов, скоморохов. Пикассо не однажды изобразит обезьяну среди цирковых актеров или прямо на арене цирка. (К примеру, уже упомянутый занавес к «Параду», рисунок «Семья акробата и обезьяна» [1905], рисунки тушью «В цирке» [1954] и «Ученый осел» [1954]). Обезьяна может находиться не только среди актеров, но и среди зрителей (вспомним офорт «Танец с бандерильями»), но всегда ее присутствие как бы оповещает: перед нами театр, перед нами – игра. На одном из рисунков 1954 года (тушь) мы видим двух обнаженных женщин, которые, обратив друг к другу лица, закрывают их гротескными масками. В глубине комнаты сидит обезьянка – словно знак, метка лицедейства.

Обезьяна – врожденный пародист, ее облик, ее поведение выглядят как карикатура на человека, и, подражая последнему, она волей-неволей актерствует, становится лицедем. Не таков ли и художник, подражающий природе (или Богу?), а в XX веке посмевающий, будто шkodливая обезьяна, ломать, крушить законы и нормы искусства?

\* \* \*

Пикассо создаст огромное количество изображений художника (живописца, скульптора) за работой, словно пытаюсь понять, что такое творчество, что это за странная игра в подобию и в разрушение подобию. Образ Рембрандта в серии гравюр «Сюита Воллара» – своего рода *alter ego* самого Пикассо. Художник как бы пытается соизмерить прославленного классика с собой, мастером XX века. В одной из гравюр (смеш. техн., 27.1.34) беглый набросок головы Рембрандта похож на автопортреты великого голландца и ничто не мешает общему впечатлению значительности изображенной личности. А в прелестной композиции «Невеста Рембрандта» (офорт, 31.1.34) художник уже теряет спокойное величие предыдущего портрета – в нем все избыточно, все – на пределе возможности: пышный костюм, разметавшаяся грива волос, жадный взгляд устремленных на обнаженную девушку глаз, и вся его огромная, неповоротливая фигура, едва протиснувшаяся в дверной проем. В другой гравюре, пожалуй, только по берету и гриве всклокоченных волос можно догадаться, что чудовище, заглядывающее в окно, не кто иной, как Рембрандт (смеш. техн., 31.1.34). Или еще один лист, на котором изображены Рембрандт и его модель (офорт, 18.2.34): голова девушки поражает античной красотой и гармонией, тогда как облик живописца, готового перенести эту красоту и гармонию на полотно (в его руках – палитра и кисти), просто страшен. Лицо превратилось в маску ужаса – глаза вылезли из орбит, рот открыт – он нацелился на модель как хищный зверь на добычу. Хищный и беспощадный. Пикассо и впредь будет нередко изображать художника за работой в костюме XVII века (художник-классик или переодетый современный мастер?), пугаясь сам и запугивая зрителя метаморфозами живописца, модели и ее изображения на холсте.

Страсть к сотворению подобию в наше время разрушительна и опасна, и, как ни рядись в костюм Рембрандта – Рембрандтом не станешь. Ведь и сам великий голландец под ироничным взглядом современного художника прони-

кается страхом перед натурой и своей судьбой. Судьбой ловить подобия, чтобы сотворить нечто бесподобное.

На офорте из серии гравюр «156» (25.2.71) снова перед нами художник в старинном костюме за работой. Он пишет обнаженную модель, которая глядится в ручное зеркальце. Ее тело вывернуто, одна рука втрое больше другой, к тому же не разберешь, стоит ли она на ногах или опустилась на одно колено. Огромный второй глаз украшает ее профиль. На голове живописца, трудящегося над картиной, старинная шляпа, похожая на шутовской колпак. Да ведь и в самом деле, разве современный художник, свободный от канонов и норм, воссоздавая на полотне (на страницах книги, на сцене) странный, «перевернутый», мерцающий многообразием не всегда уловимых смыслов мир, не играет в какую-то игру – увлекательную и опасную, божественную и бесовскую? Быть может, в этом главная причина присутствия в творчестве такого мастера, как Пикассо, театральных подмостков, театральных знаков и символов?

Так с кем же можно сравнить современного художника? С кем можно сравнить Пикассо? С Богом? С шутом? С Минотавром? С обезьяной?

Он, словно Демиург, творит картину новой Вселенной. Как Арлекин, затевает в искусстве опасную и веселую игру – арлекинаду образов, смыслов и форм и, подобно Минотавру, неразумной природной силе, не ведает жалости к красоте и гармонии. Он в работе нередко подвластен прежде всего интуиции, в чем-то напоминая бездумно малюющую свои «шедевры» мартышку.

Всю жизнь Пикассо спорил с классической традицией, с собственными откровениями, боясь, чтобы они не стали нормой, с самим собой, со своим покоем и своей неуспокоенностью. Его творчество драматично. «Абстракция – это только живопись. А что же драма?»<sup>78</sup> И разве не Пикассо уверял, что самое важное у Сезанна – это его «тревога»? Наверное, именно драматическое зерно дарования художника предопределило исключительную роль театра, его традиций, признаков, знаков и символов в его творческой судьбе. Ведь театр (европейский театр) родился в Древней Греции из агона, спора, драматического противостояния сторон.

Пикассо – испанец по крови, темпераменту и складу характера, в котором уживаются мрачная суровость и любовь к праздничной стороне жизни (неслучайно любимое зрелище испанцев – кровавая коррида), доброта и жестокость, истовость в вере и в грехе, страстность и способность уколоть язвительной насмешкой. Художника, вероятно, посещала мысль об опасных крайностях испанского характера и испанской действительности, некогда запечатленных в образах великого Франсиско Гойи. Как-то однажды он с горечью заметил: «Если бы Сезанн творил в Испании, его бы сожгли заживо»<sup>79</sup>. Сожгли бы живописца как еретика от искусства на пороге XX века!

Пикассо вряд ли можно назвать романтиком, в отличие от замечательного испанского поэта Федерико Гарсиа Лорки. И все-таки в творчестве и поэта, и художника налицо испанская способность ощущать собственную судьбу и судьбу человека вообще в трагическом и гордом противоборстве со смертью.

«Коррида, – пишет Б.И. Зингерман, – в известной мере определила структуру театра Лорки, а не только его мотивы, связанные с противоборством человека

и смерти, с атмосферой нервной тревоги и душевного подъема»<sup>80</sup>. В 1933 году Лорка написал статью (лекцию) «Теория и игра беса», в которой так называемая «игра беса» в искусстве, уходящая корнями в андалусское народное пение в стиле канте хондо, в старинный испанский романс и не щадящая красоту «сделанной» художественной формы, рассчитанной гармонии, противопоставлена творчеству, не нарушающему эстетические границы и не преступающему пределы нормативного мастерства. «Игрой беса» отмечено и творчество Пикассо (прежде всего – творчество позднего периода). В нем ощущается сдавленный крик, напряжение отчаяния и непобедимый внутренний позыв прорваться к чему-то, что не укладывается в привычные формы и образы.

«Бес», по мысли Лорки, «отвергает заученную, приятную сердцу геометрию», «он нарушает все стили», «он заставил Гойю, непревзойденного мастера серых и серебристо-розовых тонов в духе лучшей английской живописи, писать коленями и кулаками, размазывая безобразные краски цвета вара...»<sup>81</sup> А разве Пикассо, блестящему живописцу, не случалось делать нечто подобное?

Конечно, вовсе не только испанцы – поэты, художники, музыканты – способны были ощутить присутствие «беса» в крови и затеять в своем творчестве опасные «бесовские» игры. И все-таки, пожалуй, именно в Испании, стране, обуянной «безумием» Дон Кихота, «игры беса» особенно трудно поддавались усмирению.

Видно, неслучайно, как уже говорилось, М. Унамуно писал о «трагическом чувстве жизни» как об особом достоянии Испании и испанцев, способном противостоять рациональному оптимизму мировосприятия других европейцев. Что говорить, такому испанцу, как Пикассо, «трагическое», а если не всегда «трагическое», так «драматическое» чувство жизни было в высшей мере свойственно. Но дело, конечно, не только в личных причинах или национальном характере.

И.Е. Данилова в интереснейшей книге «Судьба картины в европейской живописи» пишет о «трагическом в своей основе мироощущении человека XX века»<sup>82</sup>. И в самом деле, прошлое столетие унаследовало и крайне обострило драматизм барочной эпохи с ее болезненным отношением к скоротечности земной жизни и неумолимости времени. Но тогда еще была жива вера в Божественный промысел и конечное торжество нетленной истины.

В XX веке – веке блестящего взлета научной мысли и революционных новаций во всех областях культуры, но еще и кровавых войн и преступлений – трагическое мироощущение являлось чем-то вроде «подкладки жизни» (пользуясь выражением одного из героев В. Набокова). Многие философы будут вслед за Ницше провозглашать смерть Бога, а затем и смерть Человека, смерть философии, искусства, конец Прогресса... Хайдеггеровское «Бытие к смерти» звучало как приговор. Кто как не Пикассо мог уловить и выразить драматизм «неспокойного», «перевернутого» века? А если повезет, то иногда еще и прикоснуться к той самой «тайне» (Природы? Бога? Человеческой души?), о которой говорил Эйнштейн. И тогда обязательно наступит момент, когда художник, способный в минуты сомнений не только себя, но и Микеланджело, уравнивать с обезьяной, сможет с удовлетворением сказать: «Картина приходит ко мне издалека. Я ее

угадал, я ее увидел, я ее написал». Пикассо доволен? Но нет, он продолжает: «...и, однако, на следующий день я сам уже не понимаю, что я сделал»<sup>83</sup>. И снова нет удовлетворения, нет остановки – только короткая передышка в драматическом агоне с природой, классической традицией, с самим собой...

## Сальвадор Дали: игры всерьез

### *Действие пятое. Картина третья*

«Я БУДУ ГЕНИЕМ»

Совершить великое трудно.  
Еще труднее приказать великое.  
*Фридрих Ницше*  
(«Так говорил Заратустра»)

В 1929 году Дали написал картину «Мрачная игра» (х., м., коллаж. Частн. собр.). Она стала главным произведением первой персональной выставки испанского художника в Париже и имела большой успех. Образцово-сюрреалистическая композиция содержит в себе и все признаки собственно далианского стиля.

Под голубеющим небом, словно на всемирной сцене, выстроены странные «декорации» – нагромождение плоскостей и ступеней. Слева в глубине на пьедестале с надписью «Грамм. Сантиграмм. Миллиграмм» высится скульптурная фигура человека. Он одной рукой закрывает лицо, как бы испытывая чувство стыда, а другую (с огромной кистью) протягивает вперед, похоже, с мольбой о прощении. У основания скульптуры (вероятно, рукоблуда) – рычащий лев – символ неумеренных страстей (не напоминает ли надпись на пьедестале о необходимости их отмеривать?), а справа – подобие какого-то чудовищного природного, а вернее – сверхприродного образования, которое находится в процессе то ли распада, то ли становления. Конгломерат фрагментов, частей, осколков, обрывков (кажется, чего и кого угодно) парит в воздухе, едва опираясь на подставку и, как в акробатическом номере, на крепкие женские ноги в самом низу. Гигантский сгусток материи будто все время движется, вспухая людскими головами, руками, ногами, ягодицами, бесчисленными камнями, ракушками, окаменелостями. Здесь все взаимосвязано, перемешано, все перетекает друг в друга – голова попугая становится головой кролика и одновременно рыбы, плечо девушки превращается в огромный палец и т.д. В центре этой фантастической галактики – голова Дали с закрытыми глазами. На его губах сидит кузнечик – насекомое, перед которым художник испытывал необъяснимый панический страх. Внизу справа – фигура зловеще-улыбающегося бородача в замаранных экскрементах трусах и с кровавой тряпкой в руке. К нему горестно прильнул молодой мужчина. (В этой паре увидят олицетворение отца и сына Дали, которые были

в очень непростых отношениях. Художник, в частности, возлагал на родителя вину за свою, как он считал, мужскую неполноценность.)

Картину надо долго рассматривать и разгадывать словно ребус. Она изобилует сексуальными символами: повсюду фаллосы и вагины, вагины и фаллосы. Дали знать ничего не хочет о запретах, не вспоминает о приличиях, об эстетическом вкусе и уж тем более – о грехе. Среди круговерти голов, частей тела, ракушек и многого другого мы вдруг замечаем потир с евхаристической облаткой (!). Дали дразнит. Дали издевается. Дали богохульствует.

«Мрачная игра». Название картины было придумано Полем Элюаром<sup>84</sup>. Мрачная? Да, страх, неуверенность, душевный разлад оживают на полотне, приобретая характер какого-то всеохватного, не подвластного человеческой воле и человеческому разуму начала. Мрачная, но все-таки игра! Игра случая, природы, судьбы? В нее втянут человек со всеми своими страстями и страстишками.

Дали иронизирует. Дали насмехается. Дали играет. (Чего стоят, к примеру, шляпы-вагины, крутящиеся наверху гигантского сплетения предметов и существ.) Вопреки своему названию картина залита светом, а все изображенное похоже на причуды сновидческой фантазии, которая рождает мимолетные образы, исчезающие при пробуждении.

Фигура Дали, давно уже объявленного гениальным художником XX века, продолжает оставаться неоднозначной. Его искусство не просто понять и принять, оно слишком часто шокирует откровенными непристойностями, отвратительной физиологией подробностей, холодным бесстрашием авторской руки и глаза. И вместе с тем оно способно заморозить загадочным смыслом, не лежащим на поверхности и будто зашифрованным личным шифром самого художника. Или изумить виртуозной техникой – тонкой прорисью деталей, замысловатыми оптическими эффектами, смелыми ракурсами или феерией штрихов, пятен, брызг, из мешанины которых рождается выразительный графический образ. Искусство Дали может оставить безразличным, даже оттолкнуть, но может и вызвать подобие болевого шока, будто от ожога странного холодного пламени.

Трудно понять творчество «сюрреалиста № 1», еще труднее найти рациональное объяснение его привычкам и образу жизни – постоянным нелепым выходкам и чудачествам, бесконечным театрализованным акциям, носившим характер возмутительного и дерзкого шутовства. Невольно задаешься вопросом: кто же он такой, этот человек (гений? искусный мистификатор? шут гороховый?), глядящий на нас с фотографий глазами то ли безумца, то ли печального клоуна?

Гёте как-то сказал: «В искусстве и поэзии личность – это все»<sup>85</sup>. Но художнику и поэту обычно незачем пускать зрителя и читателя во все потаенные уголки своей души. Требования эстетического вкуса, нормы морали, особенности стиля и творческой манеры мастера, как и многое другое, предопределяют границы возможного авторского присутствия в художественном произведении.

Не то у Дали. Между его искусством и его личностью, обремененной болезненными комплексами, мучительными страстями и непомерными амбициями,

нет никакого зазора, это именно «сообщающиеся сосуды», о которых будет писать глава французских сюрреалистов Андре Бретон<sup>86</sup>. Дали не раз намеренно выплеснет в пространство своих картин нечто постыдное, уродливое, отвратительное, нечто такое, о чем не принято говорить во всеуслышание и что уж тем более не принято наделять натуралистической достоверностью живописного образа. Неслучайно его назовут эротоманом, некрофилом, садистом, мазохистом, капрофагом, эксгибиционистом; неслучайно появится немало монографий о художнике, авторы которых анализируют его творчество исключительно в аспекте болезненных фрейдистских комплексов и невротических расстройств. (Один из примеров – недавно переведенная на русский язык книга испанского писателя Карлоса Рохоса «Мифический и магический мир Сальвадора Дали».)

Будущий знаменитый сюрреалист и в самом деле уже в детстве отличался большими странностями. Он вырос во вполне благополучной каталонской буржуазной семье, в окружении людей образованных (его отец – нотариус – собрал прекрасную библиотеку, дядя владел издательством в Барселоне, в доме Дали бывали музыканты, поэты, художники). Надо сказать, что Барселоне – главному городу Каталонии – вскоре предстояло стать одним из центров европейского авангарда, находясь в постоянном идейном и культурном противостоянии «консервативному» Мадриду.

Маленький Сальвадор был восприимчив и вместе с тем погружен в свой внутренний мир, из которого зачастую с трудом выбирался на свет Божий. Его мучила пробуждающаяся сексуальность, одолевала робость, изматывали детские страхи – он боялся кузнециков (фрейдисты объяснят эту фобию страхом перед отцом), боялся быть на виду и боялся остаться в тени, справляясь с тревожным чувством зависимости от окружающих при помощи пока еще детского бунтарства. Сама природа с ее законом смерти, питающей жизнь, укрепляла в маленьком Дали ощущение окружающего мира как всеобщего мучительства. Он любил смотреть, как паук пьет соки попавшей в его сеть букашки, как умирает пойманная рыба или раненый зверек. В нем самом нет-нет да и пробуждались силы зла. Правда это или выдумка (спустя много лет Дали будет вспоминать о своих жестоких мальчишеских шалостях), но даже если что-то не случилось в реальности, то уж конечно «случилось» в воображении маленького садиста: однажды он столкнул с лестницы малыша и с удовольствием думал о его ранах. В другой раз маленький Сальвадор исцарапал булавкой любимую няню в досаде на то, что закрыта лавка, где она покупала ему сладости, потом как-то разбил очки врача, к которому его привели на прием и т.д. Таким *enfant terrible*, к тому же обремененным паническим страхом перед всемогуществом природы, социума, смерти, любви, Дали, по сути дела, оставался всю жизнь.

В юношеские годы он с готовностью принимал участие в акциях политического протеста борцов за независимость Каталонии и даже был за это арестован и сидел в тюрьме. Во время обучения в мадридской Королевской Академии изящных искусств (с 1922 г.) его революционность подогревалась вольнолюбивым духом, царившим в так называемой Студенческой Резиденции, и в частности – идеями зарождавшегося сюрреализма с его политическими лозунгами. Однако для Дали любые групповые идеи, действия, настроения



могли быть лишь временным увлечением. Позднее в составленной им самим таблице далианских неприятий и предпочтений он к первым отнесет «Дух Коллективизма», а ко вторым – «Личностное Начало»<sup>87</sup>. Подумаешь, великое дело – явиться на экзамен в ярком пиджаке с гарденией в петлице, в легком хмелю и отказаться отвечать – потому-де, что профессора не обладают такими обширными знаниями, каким обладает он, Дали. Или похлеще – подговорить товарища с помощью самодельной бомбы убить короля (!), посетившего Академию (бомба не сработала)<sup>88</sup>. Подумаешь! Ведь в любой из подобных акций (от вызывающей бравады до политического выступления) «Личностное Начало» Дали растворено в «Духе Коллективизма», царившем в Студенческой Резиденции.

Однако именно в эти годы в душе художника вызревает неколебимая уверенность в том, что исток его «Личностного Начала» таится именно в неспособности (нередко мучительной!) вписаться во всеобщую норму. Позднее он признается: «Еще в раннем детстве я приобрел порочную привычку считать себя не таким, как все, и вести себя иначе, чем прочие смертные. Как оказалось, это золотая жила!»<sup>89</sup> И верно – золотая жила, Дали не ошибся. Исключая преступника, вести себя «иначе» волен либо безумец, либо гений, своего рода сверхчеловек. (Кстати, молодой Дали увлечен чтением «Заратустры» Ницше). Гений! С юных лет художником владела «одной лишь думы власть» – взрастить и доказать другим собственную гениальность. («Я буду гением», – напишет он в дневнике студенческой поры.) Хотя ему и случалось восхищаться, к примеру, славой Наполеона, собственные гениальные свершения Дали связывал лишь с искусством. На протяжении долгой творческой жизни он будет братья за многое – попробует сочинять стихи (даже поэмы), напишет роман, трагедию, не раз задумает сценарий спектакля или фильма, опубликует довольно много статей, эссе, манифестов, поработает в рекламе, создаст оригинальные ювелирные изделия. Но главной его страстью всегда оставалась живопись.

Сюрреалистическое бунтарство, направленное на подрыв основ традиционной культуры с ее сложившимися представлениями о разуме, добре и красоте, для Дали – трамплин, с которого он устремится к намеченной цели. Гений должен суметь воспарить над всеми правилами, устоями, нормами и предрассудками. Он вправе пренебречь ими. Как Ницше. Как маркиз де Сад. Как Лотреамон. Высокие идеалы? Возвышенные чувства? Благородные порывы? Все это обязательно лишь для живущих «Духом Коллективизма». Дали однажды пригрозил: «И всякому, кто еще цепляется за высокие, донельзя замусоленные идеалы, я плюну в лицо, плюну от всей души. Пусть утрется»<sup>90</sup>. В 1929 году художник выставит на всеобщее обозрение рисунок «Амальгама» с изображением Святого Сердца Иисуса. Тут же красовалась надпись: «Иногда, ради УДОВОЛЬСТВИЯ, я плюю на портрет своей матери». (Следует отметить, что Дали очень любил рано умершую мать.) Вот уж действительно плюнул, так плюнул на высокие идеалы! (Узнав о случившемся, отец Дали проклял сына.) Много лет спустя А. Бретон, который как человек стойких убеждений никогда не мог смириться с отступничеством художника от основ ортодоксального сюрреализма, как и вообще с его способностью легко менять идеи и пристрастия, напомнит ему

о случае со святотатственной «Амальгамой». (Весь фокус заключался в том, что в это время Дали уже был – во всяком случае, желал быть – правоверным католиком.)

Как известно, со временем художник сменит юношескую революционность на монархизм, защищая «порядок» и, в частности, славословя кровавый режим Франко, а дерзкое сюрреалистическое богохульство – на истовую религиозность.

Позиция Гения (с большой буквы), коему дозволено плевать на все, воспринятая Дали рано, навсегда и с каким-то детским простодушием, не раз служила оправданием его, мягко говоря, некрасивых поступков (впрочем, художник не считал нужным оправдываться даже перед собственной совестью). Так случилось, что однажды уже разбогатевший Дали отказался ссудить сравнительно небольшую сумму своему другу юности Л. Бунюэлю в трудный для него час. Так случилось, что он забыл (!) упомянуть в завещании преданного слугу, который был рядом с ним до его последнего вздоха. Так случалось и многое другое...

Всю жизнь Дали мучился ревностью к чужому успеху – ведь его гениальность должна всегда оставаться вне всяких сравнений (если не считать сравнения, к примеру, с великим Веласкесом, которому художник не мог не уступить пальму первенства). В студенческие годы он мучительно завидовал друзьям – Бунюэлю и Лорке. Особенно Лорке, щедро одаренному поэтическим и музыкальным талантом, прирожденным артистизмом и к тому же способностью немедленно и без всяких усилий становиться душой любой компании. Через много лет, узнав о трагической гибели поэта, Дали якобы воскликнул: «Оле!» – так обычно зрители подбадривают тореро, танцора или певца. Какими бы сложными ни были отношения Дали и Лорки, в таком возгласе чудилось нечто кощунственное – ведь смерть давно словно гналась за Лоркой (об этом его стихи, его пьесы) и, наконец, настигла свою жертву. (Кого же здесь подбадривать?) Был ли это «возглас облегчения», как предположил Рокас? (Вот, мол, и кончилось мучительное соревнование с моцартианской личностью поэта!) Но можно предположить и другое. Еще в Студенческой Резиденции Лорка, как бы предчувствуя свой страшный конец, любил разыгрывать театрализованные сценки на тему собственной смерти. Он будто играл со смертью, как тореро играет на арене со смертью-быком. «Оле!» – крикнул Дали, узнав, что рискованная игра закончилась. Пусть даже гибелью Лорки, продолжавшего сражаться и тогда, когда ареной смертельной игры стала сама жизнь.

Так кто же такой Дали? Психопат, страдающий манией величия? Гений, рано осознавший свое предназначение? Художник, заморочивший всех своими непомерными амбициями? Ясно одно: он – не Моцарт и не Веласкес. В них была заронена Божья искра гениальности – залог неотвратимости высочайшего мастерства. Дали же взрастил свой Гений (Гений с большой буквы) сам, по собственному плану. Смолodu его не просто пленяли великие творения философии и искусства, он не раз испытывал настоящее потрясение, столкнувшись с глубиной и силой мысли или художественного образа (рыдал над сочинениями Канта, Декарта, Спинозы, упал в обморок перед картиной Эль Греко). Восторг

мешался с досадой на себя, словно открылась небесная высь, и в нее дано воспарять только им, счастливым избранникам судьбы. Дали не мог и не хотел с этим согласиться.

Интересен его ответ на вопрос тележурналиста, считает ли он себя Богом. (К этому времени – дело было в 1964 г. – художник уже давно привык называть себя Гением, Дали Божественным и т.д.). «Нет, нет, ни в коем случае, – заверил он. – Как бы там ни было, Дали умен, а Бог – нет: ведь Он всегда будет Высшим Творцом и, следовательно, полной противоположностью интеллекту»<sup>91</sup>. Интересное высказывание! Бог творит одной своей великой творческой мощью, в которой ум, чувства и Святой Дух неразделимы. Быть может, такие мастера, как Моцарт и Веласкес, были наделены крупницей необъяснимой творческой силы Божества? Иное дело – Дали. Он и сам прекрасно понимал, что ему следует напрячь все силы ума и воображения, чтобы заставить поверить (других и себя самого) в свою гениальность и доказать значимость создаваемого им искусства. «Какая надобность в словах, когда ты создал “Менины”?» – задавал Дали вопрос прежде всего самому себе. И отвечал: «Никакой. Если же говорить обо мне, – продолжал он, – то я дополняю свои картины не только прозой, стихами и манифестами, но и своим жезлом, костюмом и всем прочим»<sup>92</sup>. Именно театрализация собственного облика, поведения и творчества стала тем «ключом», которым Дали-Гений попытается открыть дверь в бессмертие.

#### «ИГРОВОЕ НАЧАЛО СВОЙСТВЕННО ГЕНИЯМ»

Человек определяется разыгрываемыми  
им комедиями ничуть не меньше, чем  
искренними порывами души.

*Альбер Камю*

Уже в детских придумках и играх проявлялась безудержная фантазия Дали. Он воображал себя девочкой или, оставшись один, разыгрывал настоящие пантомимы (раздевался догола, набрасывал на плечи накидку-«мантию», на голову надевал «корону», брал в руки «скипетр» и, стоя на возвышении, произносил «королевскую» речь). Ребячье вранье маленького Дали нередко разрасталось в поистине невероятные истории, а невинные детские хитрости и уловки – в артистические импровизации (чтобы чего-то добиться, он мог мастерски притвориться, что ушибся, опасно поранился, подавился рыбьей костью и даже – малость тронулся умом...)

В студенческой среде Дали оказался не одинок со своей склонностью к актерству, подстегивающей воображение. Как водится, учащаяся молодежь любила разного рода дурачества, розыгрыши, импровизации. Три друга – Лорка, Дали и Бунюэль обожали переодевания и нередко отправлялись в Толедо, одетые, будто на маскарад, шокируя обывателей своими нарядами. Впрочем, внешность Дали и без всяких специальных переодеваний давала повод для насмешек: иссиня черные волосы до плеч *à la* Рафаэль на известном автопортрете (молодые люди в то время носили короткую стрижку, с которой в

конце концов пришлось примириться и художнику), бант вместо галстука, гамаша, черная шляпа с полями, длинная, до пят накидка, в руках – трость с набалдашником в виде собачьей головы и трубка (Дали не курил). Худоба, хриплый голос, резкий каталанский выговор и напряженно-пристальный взгляд серо-зеленых глаз дополняли портрет. «Стоило мне выйти на улицу, как поглазеть на меня собиралась толпа»<sup>93</sup>, – вспоминал он позднее. Вкус к лицедейству в студенческом братстве подогревался ярким артистизмом Лорки, у которого, как уже говорилось, было своеобразное хобби: словно предчувствуя близкий конец, он любил разыгрывать сцены своей смерти и похорон, по-испански не смягчая натуральность театрализованного представления. Но вызывающее лицедейство Дали, рвущееся за пределы замкнутой аудитории, было вне всяких сравнений. Кому, в самом деле, пришло бы в голову среди бела дня бежать, высоко подпрыгивая и пугая прохожих, по мадридской улице с криком: «Кровь слаще меда!» (Перевернутое высказывание одной полусумасшедшей жительницы Кадакеса – рыбацкого поселка, где художник будет подолгу жить.)

Пройдет время, Дали станет маститым и прославленным мастером, но его страсть к актерству, причем актерству безумному, «далианскому», не знающему удержу, грозящему захватить в свою орбиту все пространство и все время жизни самого художника и всех, кто оказался поблизости, не иссякнет. Так, во время первой международной выставки сюрреалистов в Лондоне (1936) Дали явился читать лекцию (тема – «Подлинные параноидальные фантазии») в водолазном скафандре (с его помощью художник собирался «погружаться в глубины духа») и с бильярдным кием в руке. Шлем скафандра украшал радиатор автомобиля. Две белых борзых сопровождали лектора. Безумное актерство закончилось плачевно: публика не слышала ни слова, а сам Дали стал задыхаться в скафандре и его еле-еле спасли (не отвинчивался шлем). Дали никогда не упускал случая «порезвиться», как только обретал сценическую площадку для своих неопишуемых шоу. При этом громкие протесты зрителей приводили его в восторг, он их ждал, как аплодисментов, он ими упивался.

Однажды Дали оформлял (по заказу) витрины универсального магазина в Нью-Йорке (1939). Художник избрал тему «Нарцисс» и соорудил в одном окне «День», а в другом – «Ночь» (вероятно, намек на метаморфозы времени суток). Первую витрину украшала старомодная ванна, обтянутая черным каракулем и наполненная водой. Из воды торчали три восковых руки, держащие зеркало (символ нарциссического самолюбования?). Всюду «росли» живые нарциссы. В воду вступала восковая женская фигура в красном парике столь же старомодного вида, что и допотопная ванна. Все вокруг было покрыто пылью и затянуто паутиной. В «ночной» витрине стояла кровать под балдахином, увенчанным муляжной головой буйвола с окровавленным голубем в пасти. На черных атласных простынях возлежал манекен, а под кроватью полыхал живой огонь. Что-то уж очень далека фантазия художника от античного мифа о Нарциссе! Когда директор магазина узрел оформленные витрины и, ужаснувшись, повелел кое-что немедленно переделать (в частности, заменить восковые фигуры обычными рекламными манекенами в элегантных костюмах), взбешенный Дали

к вящему удовольствию многочисленных очевидцев учинил дебош: ворвался в витрину, разбил стекло, вытолкнул на улицу ванну, вслед за которой, едва не попав под град осколков, вывалился сам. После чего был препровожден в полицейский участок.

Огромные возможности сулили фантазеру Дали театральные подмостки и кинокамера. Он довольно много работал как сценограф (правда, многие его проекты не осуществились), и даже такие великие режиссеры, как П. Брук и Л. Висконти, были весьма довольны оригинальностью его замыслов, хитроумными световыми эффектами и оптическими иллюзиями. Один из лондонских критиков в 1949 году назвал декорации Дали «чудовищными, невероятными, сумасшедшими, божественными, оскорбительными, взрывоподобными и несообразными»<sup>94</sup>. Ну да, такими были не только его декорации, но и его пьесы, его стихи, его театрализованные действия, его живопись. Таким же был и он сам – Дали-Гений.

Несколько лет (конец 40-х – начало 50-х гг.) художник носился с идеей снять фильм «Тачка во плоти», в котором душевнобольной героине предстояло влюбиться в тачку. Тачка (у Дали символ соития) в воспаленном мозгу женщины становится воплощением не только мужчины, но и супружеского ложа, гроба, аналая, комода... И разумеется, фильм должен был быть заполнен разного рода «чудесами», вроде вываливающихся из окон и падающих в фонтан носорогов. Сам Дали собирался сыграть в картине маляра, а в роли главной героини ему виделась Анна Маньяни (!), которая об этом, скорее всего, не узнала.

Многие далианские замыслы спектаклей, фильмов, театрализованных акций, как и замысел «Тачки», остались неосуществленными. Многие его причуды превратились в легенды (было? не было?) – вроде визита к нему композитора А. Хачатуряна, когда аудиенция, якобы, свелась к тому, что совершенно голый Дали под зажигательные ритмы «Танца с саблями» проскакал вокруг гостя на палочке верхом.

Как известно, дадаисты и сюрреалисты были мастерами всякого рода абсурдных игр, при этом наделяя их ролью разрушительно-созидательного творческого инструмента. Только и дадаисты, и сюрреалисты обычно играли лишь время от времени, Дали же хотел играть всегда и везде. Жизнь (повседневная, праздничная, творческая) должна была стать далианским театром одного актера, втягивающим в орбиту своих чудес всех, кто окажется поблизости.

Дали повезло. Его жена и Муза – Гала (Елена Дьяконова), русская по происхождению, не только избавила художника от навязчивых эротических комплексов, не только с готовностью взялась за решение всех практических дел (Дали был и остался непрактичен до идиотизма), но и обладала даром легко включаться в любые безумные затеи художника и даже предугадывать его замыслы. Проницательная и сметливая, Гала сумела разглядеть в неловком, закомплексованном и еще ничем не отличившемся художнике будущую знаменитость и, покинув мужа (поэта Элюара), стала подругой Дали, чем привела в ярость его отца. Связь юноши с замужней дамой, тем более – «парижанкой», которая к тому же была на 11 лет старше его, – все это являлось нарушением достаточно строгих и пока еще устойчивых испанских традиций. Некрасивая

и уже далеко не юная, Гала обладала особым обаянием страстной и волевой натуры, умеющей добиваться своего. Тем не менее она сразу же почувствовала в робком и нескладном молодом художнике родственную душу. Сдержанную и скрытную Галу (отсюда ее прозвище – «Башня») обуревали затаенные страсти. Не таким ли был и Дали – патологически робкий, но снедаемый честолюбивыми мечтами о славе?

В черных глазах Галы никогда не затухал огонь желаний – желания любви, желания богатства и роскоши, желания удовольствий и развлечений. Эти глаза запоминались всем, с кем сводила ее судьба. (Как не вспомнить испуганно-безумный взгляд светлых глаз Дали на его фотопортретах!) Но огонь в глазах (и в душе) Галы – это «холодный огонь», страсть, ведомая разумом, порыв, подчиненный расчету. Не таков ли и сам художник? Некогда Лорка в «Оде Сальвадору Дали» приписал ему аполлоническое бесстрашие. Оставим за скобками глубоко личный мотив, который, возможно, заставил поэта именно так охарактеризовать своего друга. И конечно же, имелось в виду, что «аполлоническое бесстрашие» свойственно не только душевной организации Дали, но и его искусству. Как чужда ему андалусская страстность и мечтательность поэзии Лорки! (Неслучайно Дали просто настаивал на том, что его живопись свободна от эмоций и настроений.) В душе художника, как и в душе Галы, горел, не затухая, «холодный огонь», причем лишь одного желания – исполнить свою творческую программу (он именовал ее далинизмом). После личного свидания с ним в Лондоне в 1938 году З. Фрейд недаром назвал его «фанатиком» (чем чрезвычайно ему польстил – Дали не мог скрыть своей гордости)<sup>95</sup>. Никакая непрактичность, никакие комплексы, никакие искусы «сладкой жизни» не могли помешать фанатику Дали быть всегда поразительно деятельным. При этом его творческая деятельность (речь идет именно о ней) лишена натужной серьезности так называемой «трудной работы», потому что неотрывна от игры, способной сделать трудное – легким, тягостное – непринужденным, а мучительное – радостным.

Надо сказать, и Дали, и Гала обладали геном особой «игровой» пластичности – способностью, не задумываясь, менять свою внешность, свои пристрастия и даже идеи. Могут раздражать игровые перебрасывания (словно перебрасывание мяча) откровений и мыслей художника в его сочинениях. (Так, в одном месте он пишет, что если играешь в гения, то им станешь, а в другом – это же оспаривает. То признается, что ежеминутно меняется, то, напротив, утверждает, что не меняется никогда. И если уж где-то позволяет себе порассуждать о великом значении собственной живописи, то непременно в другой раз назовет ее «антихудожественной», а то и просто «дерьмом».) Такое же «хамелеонство» (а разве хамелеон – не настоящий лицедей в природе?) проявлялось и в его политических взглядах. Так, выступив с ликующим одобрением массовых расстрелов республиканцев после победы Франко, Дали очень скоро стал говорить обратное (быть может, правда, испуганный презрением многочисленных его почитателей).

Характеру Галы тоже была свойственна подобная игровая переменчивость, соединение, казалось бы, исключаящих друг друга крайностей: холодности и

страстности, жестокости и набожности, алчности и мотовства. Видимо, именно умение быть всякой позволяло Музе Дали легко включаться в безумные затеи художника. Обычно сдержанная на людях, она тем не менее разрешала себе на отдыхе в Малаге к ужасу обывателей (ведь это не «распутная» Франция, а Испания!) появляться на побережье с открытой грудью, купаться вместе с Дали в море нагишом и т.д. Когда они с Дали разбогатели, Галя, обладавшая хорошим вкусом, любила носить изящные костюмы и платья от Шанель. Но как только возникала необходимость включиться в далианскую игру, она появлялась в платье с шоколадными пуговицами, облепленными пчелами, с сумочкой в форме телефона или в шляпке в виде черной туфельки «на шпильке», уподобляясь художнику, способному при случае надеть митру архиепископа или украсить голову издыхающим омаром. Когда в январе 1935 года в нью-йоркском модном кафе «Кок-Руж» был устроен сюрреалистический бал в честь Дали (каких только немыслимых и непристойных «ряженных» там не было!), Галя с готовностью облачилась в костюм, названный «Изысканным трупом»<sup>96</sup>. В своем наряде она выглядела, как и многие присутствующие, как и сам Дали, «вполне безумно»: красная целлофановая юбка, зеленая кофта, на голове – муляж мертвого ребенка, облепленного муравьями, которого сжимает клешнями фосфоресцирующий омар. Костюм Галы вызвал скандал, так как нью-йоркцы к этому времени еще не оправились от шока, вызванного убийством маленького сына выдающегося авиатора Линдберга. (Ни Дали, ни Галя вовсе не были всем этим обескуражены. Скорее наоборот!)

Что говорить, у Дали были причины обожать, боготворить свою подругу, а позднее (с 1934 г.) – жену. Галу, Галюшку, Галатею Безмятежную, Градиву (что значит «идущая впереди»), Галарину (смелая аналогия с рафаэлевской Форнариной), Елену Троянскую. Свой праздник («гала» – торжество, праздник). Художник рискнет даже назвать ее «сверхженщиной Ницше». С начала 1930-х годов – уже известный мастер – он начнет подписывать свои картины двойным именем «Галя – Сальвадор Дали», отдавая дань не только ее женским чарам (в них не раз заподозрят нечто колдовское) и деловой хватке, но прежде всего – всегда и во всем – осязаемой поддержке его творческих замыслов. А также сумасбродств.

Но к чему, по большому счету, все эти далианские шутовские выходки, нелепые причуды, весь этот дурной театр? Реклама? Да, Дали никогда не забывал рекламировать (почти всегда скандально) себя и свое искусство. Или, быть может, ради демонстрации вседозволенности Гения, коим он желал стать? Конечно. (Вспомним его слова: «Если ты играешь в гения, ты им становишься!»<sup>97</sup>) Но главной целью было все-таки другое – раскрепостить воображение, свое и окружающих, вырвать его из-под власти разума, нормы, закона, обычая. Когда Дали не позволили украсить павильон для аттракционов на Всемирной выставке в Нью-Йорке (1939) статуей Венеры *à la* Венера Боттичелли, но с рыбьей головой, он написал «Декларацию независимости воображения и прав человека на собственное сумасшествие». Сотни экземпляров «Декларации» были сброшены с самолета над Нью-Йорком. Взорвать норму, вытеснить игрой скучную обыденность из жизни и искусства, заменить реальность сюрреальностью – та-

кова цель далианских игровых чудачеств. Вспомнив «Степного волка» Г. Гессе, их можно было бы назвать «театром для сумасшедших». «Я так и не смог привыкнуть к унылой нормальности людей, которые населяют мир, – приходится ведь иметь с ними дело!» – сетовал Дали. – <...> Ну, почему, например, человеку не развлечься, пустив под откос парочку поездов? <...> Не понимаю, почему водителю автобуса не придет в голову врезаться в сверкающую витрину, дабы поживиться блестящими побрякушками на радость жене и окрестной ребятне? <...> Не понимаю, почему до сих пор никого из тех, кто производит унитазы, не посетила счастливая мысль поместить бомбу в сливной бачок, чтоб она взорвалась, когда власть имущий дернет за цепочку!»<sup>98</sup> Далианское скоморошество налицо. Дали знает толк в игре. Дали шутит, иронизирует, издевается. Но он художник, и для него все эти безумные выдумки (как часто они осуществлялись им на деле!) в конечном счете имели отнюдь не пустячное значение. Наверное, именно поэтому Дали, с удовольствием называя себя шутом, напишет: «Я художник и работаю всерьез»<sup>99</sup>.

Как известно, Испания – страна великой театральной культуры. Сияние золотого века театра Кальдерона и Лопе де Веги не угасало в течение долгого времени. Типичная для барокко броская зрелищность в испанском театре впитала в себя экстатический пафос торжественной литургической службы и пышную избыточность праздничных шествий. «...Слово не приобрело в Испании того доминирующего значения, которое оно имело во французском классицизме, – пишет В. Силюнас. – Испанский барочный театр – театр, полный самых ярких и зрелищных событий»<sup>100</sup>. Барочная театральность всегда переливается через границы собственно художественных произведений, определяя облик жилищ, людей, их вкусы, страсти и образ мыслей. В стране, где веками коснели в неподвижности жесткие правила придворного этикета, строгие каноны церковной обрядности, пережитки рыцарства, барочная «поза» (она же – зрелищная театральность или театральная зрелищность) волей-неволей вошла в плоть, кровь и характер испанца, который готов легко (был бы повод!) ощутить себя словно на подмостках или на арене корриды. Давно, казалось бы, забыты, ушли в прошлое и блеск пышной барочной театральности, и безвкусная аляповатость барочной же театральщины. На самом же деле они продолжают таиться в рамках испанской жизни, в причудах испанского характера, в неповторимых особенностях современного искусства. «Какой театр!» (можно было бы сказать «дурной театр»), – воскликнул Лорка по поводу неуклонно соблюдаемой церемонии омовения ног нищим старикам и старухам членами королевской семьи, градами и придворными дамами. (Омовение производилось в золотых умывальных тазах и, разумеется, предварительно вымытых ног.) Но ведь и сам Лорка, справедливо осмеявший ханжескую демонстрацию христианского смирения, имел странное пристрастие к внесценическому лицедейству (в нем было мало общего с обычными студенческими забавами). Надо сказать, что, театрализуя свою кончину, он перешеголял даже Кальдерона, который оставил завещание – подробное описание собственных пышных похорон, своего рода последнюю из сочиненных им барочных «драм». Впрочем, неслучайно отблеск преображенной барочной театральности с ее зрелищно-



стью, блеском, драматизмом, контрастами света и тени, добра и зла, ненависти и любви ощутим не только в пьесах, но и стихах Лорки, рождающихся где-то на границе поэзии и андалусской песни, а потому обращенных прежде всего не к читателю, а к слушателю и зрителю, к тому же нередко построенных как маленькая драма.

Игровые фантазии Дали – испанца до мозга костей – фантазии безумные, безудержные, невероятные, конечно же, не случайно рождались в стране, где затаенный в театральности дух свободы не мог укротить даже строгий, как нигде, церковный канон. Карнавальные вольности во время народных праздников – дело привычное, но как же трудно вообразить, что во время представления священного ауто (и это в Испании!) «Спаситель выступает на сценических подмостках как самый неугомонный актер, принимающий самые различные облики – от Купидона до участника Тридцатилетней войны Короля Венгерского»<sup>101</sup>. Броская, избыточная, можно сказать «барочная» зрелищность свойственна многим картинам Дали. (Вспомним, к примеру, нагромождение образов, предметов, фрагментов, знаков и т.д. в «Мрачной игре».) Типичное для барокко сочетание материальной телесности и мистики обернется зримой приметой далианской манеры: в его образах, которые нередко отличает откровенный физиологизм, все-таки ощущается присутствие тайны. Правда, для ее разгадки уже не служит общепринятый язык символов, аллегорий, эмблем, как это было в барочную эпоху. А далианская символика на самом деле до конца понятна лишь самому художнику. (Да и то вряд ли!)

В отличие от Пикассо, Дали-живописец не любил театральных сюжетов, не спешил делать героями своих картин (рисунков, гравюр) актеров и клоунов. Вместе с тем некоторые из его композиций построены «театрально», напоминая пространство сцены, расчлененной перегородками на симультанные зоны и, бывает, имеющей нечто, напоминающее занавес, или пространство мистериального действия, почти космического, но в котором, однако, ощущается рука опытного сценографа. Сам Дали, как и Галя, нередко являются действующими лицами или зрителями изображенных сцен (художник чаще всего работает за мольбертом). Пользуясь изначально театральным приемом «режиссерского переосмысления», Дали создает парафразы классических картин и образов Вермера Делфтского, Милле, Веласкеса, доходя в свободе авторского волевого решения до немислимых крайностей (то же самое проделывал и Пикассо).

Однако все подобные формы театрализации живописного языка – не редкость и в классическом, и в современном искусстве. Тогда как не имеющее аналогов пристрастие (а вернее, страсть) Дали ко всякого рода театральности и театральщине, его желание даже свою жизнь превратить в нескончаемую череду «спектаклей», автором которых является он сам (един в трех лицах: драматург, режиссер и актер), требует объяснения. Такое объяснение надо искать в самой сердцевине творчества художника – в замысле нового сюрреалистического (да нет, далианского!) искусства и более того – новой далианской реальности. Не ожидая откровения и не веря в случайную удачу, он трудился над исполнением этого замысла до конца своих дней в поте лица.

Кальдероновскую максиму «Жизнь есть сон» сюрреалисты, к которым с восторгом присоединился Дали, будут читать слева направо и справа налево. В первом «Манифесте сюрреализма» (1924) провозглашалась основная цель движения: достичь слияния воображаемого (ирреального) с реальностью, чтобы родилось «чудесное», т.е. реальность абсолютная, сверхреальная. Если символисты ловили в окружающем мире знаки присутствия запредельной тайны, то сюрреалисты вознамерились творческими усилиями сделать эту тайну новой реальностью. Что же нужно для того, чтобы, обманув разум и здравый смысл, проникнуть, проскользнуть в пространство ирреального? Конечно же, как скажет Дали, «половчее свихнуться»<sup>102</sup>. А в этом могут помочь три волшебных средства: сон (греза), бред (галлюцинация) и секс. Сюрреалисты читают З. Фрейда (с 1921 г. его работы начинают печататься на французском языке), в частности его книгу о сновидениях, изучают литературу о психических болезнях, постоянно возвращаясь к знаменитому бестселлеру Ц. Ламброзо «Гениальность и помешательство», восторгаются сочинениями маркиза де Сада. (Бретон известит о рождении в новом искусстве «конвульсивной красоты», которая, вызывая эротическую реакцию, позволит и автору, и читателю [зрителю, слушателю] освободиться из-под власти разума и логики<sup>103</sup>.)

Дали глубоко проникал идеями сюрреализма и даже позднее, изгнанный из рядов бывших единомышленников, поссорившись насмерть с Бретоном, продолжал оставаться сюрреалистом. Но уж никак не эпигоном сюрреализма! В целом ряде его композиций встречаются однотипные изображения головы художника («Мрачная игра», «Великий Мастурбатор», «Загадка желания», «Постоянство памяти», «Вечерний паук... Надежда!», «Распад постоянства памяти»). Это не автопортрет в обычном понимании (сходство с Дали едва намечено), это и не «образ человека», а скорее изображение состояния перехода в иное, нереальное время и пространство. Голова с закрытыми глазами (сон, транс) в некоторых картинах сохраняет неправильную, но еще жесткую форму; в других она течет, расплзается, будто вот-вот исчезнет, как растекаются и готовы погрузиться в безвременную вечность мягкие часы («Постоянство памяти», «Распад постоянства памяти»). Автопортретная голова (всегда профиль с большим «фаллическим» носом) в искусстве Дали еще и символический образ собственной сексуальной слабости и вместе с тем эротики вообще, способной, как считали сюрреалисты, помочь погрузиться в океан бессознательного.

На «Мягком автопортрете» 1941 года (частн. собр.) перед нами снова не что иное, как растекающаяся, тестообразная даже не голова, а оболочка головы, ее кожа со сквозными проемами глазниц, с легко узнаваемыми далианскими усами. Готовая вот-вот потерять всякую форму (и все-таки портретная!), она висит на подпорках и костылях. Маленькие костылики подпирают губы, подбородок, глазницу. Костыль – один из основных устойчивых образов далианского языка (возможно, он был подсмотрен в фотоработах американского художника

и фотографа Ман Рэя). Костыль у Дали – знак слабости и бессилия плоти и духа, предмета и организма, явления и идеи, знак утраты жизнеспособности, приближения то ли к смерти, то ли к инобытию. Сон, бред, транс размягчают, уводят в призрачный мир грез, где все лишено четких контуров и разумного смысла. В своем намерении по возможности никогда не прерывать свой, как он говорил, «творческий театрализованный сон»<sup>104</sup>, Дали был гораздо категоричнее сюрреалистов. Просыпаясь по утрам, он искал в реальности продолжение и обоснование своих сновидческих фантазий, а засыпая вечером, надеялся получить во сне разгадку своих очередных навязчивых идей. Прикидываясь безумным, играя роль гения не от мира сего, он находил множество подтверждений своего права быть «не таким, как все». (Дали утверждал, что паранойя у каталонцев «в крови», что сухой южный ветер трамонтана, дующий в его родных местах, – причина психических болезней, которыми, в частности, болели и некоторые из его родственников. И даже в красивейшем уголке местной природы – мысе Креус – его он постоянно писал – художнику чудится «геологический бред».) Неслучайно, перефразируя Декарта, Дали, не задумываясь, заявит: «Я брежу, следовательно, я существую»<sup>105</sup>. Правда, он тут же поспешит уточнить: «Разница между мною и сумасшедшим в том, что я не сумасшедший»<sup>106</sup>. Однако, пребывая в нескончаемом «творческом театрализованном сне», легко перемещаясь из воображаемого пространства в пространство реальности или в пространство своих картин и обратно, Дали и сам, разыгрывая потерявшего разум и здравый смысл Гения, нередко переставал различать границу между болезнью и нормой, так глубоко «входя в роль», как это умеют делать только великие актеры. «...Миф вторгся в мою жизнь, проник во все поры обыденности, и с тех пор для меня граница между тем, что было, и тем, чего не было, исчезла»<sup>107</sup>, – признавался художник.

Сюрреалисты, задумавшие достичь преображения реальности, были буквально одержимы аналогиями, соответствиями, лейтмотивами, ассоциациями. Соединять, сводить, стягивать образы, понятия, идеи, предметы, завязывать их в тугой узел единого сверхреального бытия, не оставляя разуму ни малейшего шанса разрушить алогичный мир чудесного, – такова цель. «Время бодлеровских “соответствий” <...> прошло», – возвещал Бретон, находя их слишком «робкими»<sup>108</sup>. Не только Бодлер, но и Рембо и Малларме явно не дотягивали до поистине революционного размаха сюрреалистических замыслов. Пожалуй, лишь некоторые примеры из Лотреамона (вроде встречи зонтика и швейной машинки на операционном столе), *ready-made* М. Дюшана и дадаистские образные алогизмы могли бы их в известной мере удовлетворить.

В искусстве Дали, как и в его игровых театрализациях, возможны любые сюрреалистические сочетания – высокого и низкого, иллюзорного и реального, художественного и нехудожественного, мистики и китча. Даже стилистика сюрреалистического искусства основана на, казалось бы, противоестественном синтезе бреда и натуралистической достоверности изображения. Дали хорошо запомнил бретоновское утверждение, высказанное в 1929 году: «...сюрреализм упразднил слово “как”»<sup>109</sup>. Не сближение, не переключка противоположностей, а их отмена в будущем сюрреальном мире «чудесного» – вот мечта! «Я верю,

что все во вселенной взаимосвязано. От звезд к песчинкам на речном берегу протянулись тонкие нити»<sup>110</sup>, – художник не только верит, он сближает, смешивает, сочленяет одно с другим и другое с третьим, с игровой беспечностью творя обряд всеобщего единения.

Дали – искусный мастер метаморфоз. В его картинах живое превращается в мертвое, а мертвое оживает, человек и растение, человек и животное сливаются в одно, статуя на глазах обретает живую плоть, а живая плоть каменеет. Идеальный торс Афродиты вынесен раковиной из пучины моря. (Картина Дали носит странное название – «Тушка носорожьей курицы», х., м. 1956. Частн. собр.) Рождение богини? Но нет, ведь перед нами безголовая и безрукая статуя. Значит, море выносит на берег мраморную Киприду, сотворенную древним скульптором? И это сомнительно – слишком уж мрамор похож на живое тело, щедро позолоченное южным солнцем. Но стоит присмотреться, и видишь – загорелый торс потрескался и облупился, как какой-нибудь обветшавший манекен, что немедленно разрушает, делает обманным присутствие и живого тела, и благородного мрамора.

Дали-живописец увлечен инверсиями предметов, существ, материалов, строя на своих полотнах переливчатый мир, где все движется, зыблется, перетекает друг в друга. Этот мир перенасыщен образами раздробления, расслоения, деформации или, напротив, образами отвердения, застывания, окостенения. В таком мире теряют силу физические законы: облака каменеют, море растягивается мягкой кожей, которую можно приподнять, как покрывало, плоть становится прозрачной, растекается тестообразной массой, отвердевает скалой. Что есть форма? Дали видит в ней результат «инквизиторского насилия над материей». Вот этот-то момент «насилия» («отчаянные муки, агония, последние вздохи материи»<sup>111</sup>) он и попытается не раз перенести на холст. Сдвинутый, пришедший в движение мир, который то цепенеет в ступоре, то корчится в конвульсиях, мир беспрерывных метаморфоз и трансмутаций – таков мир Дали-сюрреалиста.

«Метаморфоза Нарцисса» (х., м., 1937. Лондон, Галерея Тейт) – это образ преобразования, зримого и одновременно невидимого, завершенного и длящегося без конца<sup>112</sup>. Художник истолковывает древнегреческий миф о прекрасном юноше, которому была предсказана смерть в момент, когда он увидит самого себя. Юный красавец погибает, влюбившись в собственное отражение в водах источника, и превращается в цветок нарцисса. Без сомнения, Дали волей-неволей отождествлял с Нарциссом – одиноким, самовлюбленным, обреченным погибнуть по собственной вине – самого себя. (В «Толковании сновидений» Фрейд обозначил термином «нарциссизм» болезненную страсть к самолюбованию.) Художник словно высматривает глыбообразные объемы склоненной над водой одинокой фигуры Нарцисса (вдали – толпа оживленных нагих людей) в очертаниях каменистой скалы мыса Креус. Голова юноши похожа на огромный валун, скатившийся с горы, его тело будто еще не вполне сформировалось из скалистых пород (или, может быть, еще не окончательно окаменело?). Теплый солнечный свет, окутывающий фигуру, придает ей живые краски, а обилие красного сообщает всей сцене особый драматический накал. Рядом – превращенный двойник

юноши, его чудесная метаморфоза. Повторение контуров фигуры Нарцисса не в силах обмануть – перед нами окостеневшая кисть руки, покрытая трещинами и муравьями (знак гибели и разложения у Дали). Ее мертвенность особенно явственна под холодным небом с набежавшей черной тучей. (В изображениях кисти руки у Дали обычно видится прямая эротическая символика.) В пальцах огромной кисти зажато яйцо (древний символ рождения и возрождения), из которого «вылупился» цветок нарцисса. Из поэмы Дали «Метаморфоза Нарцисса» становится ясно, что цветок этот – олицетворение Галы, которая всегда была для художника живым гарантом спасения, возрождения, победы над собой и своими слабостями.

Когда эта голова треснет,  
когда эта голова расколется,  
когда эта голова взорвется,  
из нее родится цветок,  
новый Нарцисс,  
Гала –  
мой Нарцисс<sup>113</sup>.  
(Перевод Н. Рыбальченко)

Справа в глубине картины высится на пьедестале нагая мужская фигура, повернутая спиной к зрителю. Памятник одинокому самовлюбленному Нарциссу? Памятник самому Дали? (Фигура на пьедестале стоит на замощенной черно-белыми квадратами мостовой – подобный «шахматный» рисунок пола был в доме художника в Порт-Льигате.) Картину Дали можно разгадывать, но разгадать до конца нельзя. Иногда ее называют «Метаморфозы Нарцисса». И в самом деле, перед нами не одна метаморфоза, а цепь образных и смысловых метаморфоз: Дали – Нарцисс, юноша – цветок, нарцисс – Гала. Быть может, в печальной судьбе Нарцисса художник увидел нечто общее с собственной судьбой, и не только по причине терзавшего его комплекса мужской неполноценности, но и в связи с затаенными дурными предчувствиями возможной (а вдруг!) творческой несостоятельности самовлюбленного Гения, Дали Божественного<sup>114</sup>.

В «Метаморфозе Нарцисса» присутствует если и не изобретенный, то разработанный художником до изощренных оптических эффектов прием множественного образа, когда несколько изображений совмещены в одном (к примеру, фигура Нарцисса и каменистый утес). Прием этот делает зримым сбывшееся чудо удивительных игровых взаимопревращений предметов, явлений, фигур, чудо, словно увиденное в бреду или во сне, но на самом деле основанное на точном расчете и художественном мастерстве.

«Великий параноик» (х., м., 1936. Роттердам, Музей Бойманс – ван Бёнинген) был написан Дали по следам разговора с художником Хосе Мариа Сертом о работах Джузеппе Арчимбольдо – миланского живописца XVI века, который писал портреты, составленные из каких-либо однотипных предметов – овощей, фруктов, оружия и т.д. Дали явно превзошел своего предшественника в умении создавать чудо множественного образа, основанного на динамике совпадения и расхождения зрительных иллюзий. Голова погруженного в сон или бредовые

видения параноика строится из людских фигур (быть может, порожденных его больным воображением?). Сверху в перспективе – уменьшенное повторение той же головы (вероятно, намек на навязчивость параноидального бреда?). Охристо-красноватый колорит, резкие контрасты света и тени усиливают драматичный настрой картины, представляющей собой зримый образ бесконечной игровой подмены одного другим, бесконечно длящейся метаморфозы, не имеющей ни итога, ни исхода.

В искусстве Дали немало мастерски сделанных множественных образов. (Чего стоит, к примеру, выразительная игра изображений в картине «Рынок рабов и невидимый бюст Вольтера», где скульптурную голову философа образуют фигуры двух монахинь в арочном проеме.) Любой из множественных образов – зримая формула преобразования, игрового, а по замыслу не только игрового, оборотничества предметов и явлений. Множественные образы органичнее и сложнее даже самых неожиданных сюрреалистических сопряжений, которые Бретон называл «короткими замыканиями». Органичнее? Сложнее? Но это ведь только оптические иллюзии, «обманки». А Дали, Дали-Гений жаждет окончательного решения задачи сотворения сверхреального мира. Дали жаждет синтеза. И он до поры до времени уверен в собственных силах: «Я создан собирать камни, а не разбрасывать»<sup>115</sup>.

«СМЕРТЬ И ВОСКРЕШЕНИЕ, РЕВОЛЮЦИЯ И ВОЗРОЖДЕНИЕ –  
ВОТ МОЯ МИФОЛОГИЯ»

Мы играем в палачей.  
Чей же проигрыш? Ничей.  
*Константин Бальмонт*

«Все заставляет нас верить, что существует некая точка духа, в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое уже не воспринимаются как противоречия. И напрасно было бы искать для сюрреалистической деятельности иной побудительный мотив, помимо надежды определить наконец такую точку»<sup>116</sup>. Бретон написал эти слова во «Втором Манифесте сюрреализма» (1929), когда уже стремительно иссякали надежды найти искомую «точку духа» и сделать мир другим. Приступы усталости и разочарования случались даже у такого стойкого сюрреалиста, каким был Бретон. Критикуя дадаистов за преобладание в их творческих экспериментах разрушительного, негативистского начала или, как он пишет, «акта подрыва», он уповает на автоматическое письмо, с помощью которого сюрреализм «пытается уберечь от такого подрыва хоть какой-нибудь корабль: остается нечто вроде корабля-призрака»<sup>117</sup>. В конце концов окажется, что и привычные приемы автоматического письма, дерзкие, шокирующие аналогии, алогичные игровые сочетания тоже скорее разрушают, чем наводят вселенские мосты, ведущие к чудесному единству сюрреальной реальности. Где же те «сообщающиеся сосуды», где те «магнитные поля», невидимые и вездесущие, которые открывают пути к заветной «точке духа»?

Сюрреалисты, и в первую очередь сам Бретон, искали подспорье для своих идей то в учении З. Фрейда о «свободных ассоциациях» (в подсознании), то в теории «всеобщей аналогии» Ш. Фурье. Но венский врач имел в виду прежде всего лечебные цели, а французский социалист – вполне рациональную, хотя и утопическую, программу гармонизации общественного устройства. Увлечение Бретона марксизмом (в его троцкистском варианте) тоже скорее шло вразрез с идеей сюрреальности, чем могло помочь делу. Идея эта и в самом деле оборачивалась кораблем-призраком, Летучим Голландцем, дрейфующим где-то на границе правды и вымысла, веры и самообмана.

Дали не согласен гоняться за кораблем-призраком. В начале 1930-х годов он разработает свой (далианский) творческий метод, который назовет «параноидально-критическим». Слово «критический» здесь неслучайно: художник намерен подвергнуть критическому анализу сюрреалистический принцип психического автоматизма, основа которого – бессознательный импульс и бессознательное действие. «Критический метод» – это бредовость, дополненная рацией, и здравый смысл, затаенный в бессмыслице сновидческой фантазии. («Я – живое воплощение поднадзорного бреда. Это я держу его под надзором»<sup>118</sup>.) Не тонуть в бредовом тумане, не беспомощно в нем барахтаться, а покорить иррациональное – таков замысел, который окончательно созрел у Дали к середине 1930-х годов. (В 1935 г. в Париже была напечатана его работа «Победить Иррациональное».)

В соответствии со своим методом Дали, анализируя, грезит и, размышляя, предается безумным фантазиям. Подобно ученому, он пристально наблюдает за жуками, пауками, морскими ежами, рыбами, травинками, цветками, дождевыми каплями, за собственными недугами и многим другим. Он сравнивает, сопоставляет, всюду выискивая совпадения, сходства, метаморфозы. (Это у него называлось «подсматривать за сонной Вселенной»<sup>119</sup>.) В отличие от сюрреалистов, Дали не намерен в своих поисках полагаться на «объективный случай», он этот «случай» будет провоцировать при помощи игры. (Недаром Дали сам называл себя «provocateur».) Он вовлекает в эту бесконечную игру, по сути дела, игру его воображения, все и вся: древесный лист и муху, рыбачку из Кадакеса и Галу, морской прилив и сотворенный на холсте образ. Если жизнь – сюрреалистический сон или бред, то она подобна огромной сцене, ведь театр – это воображаемая жизнь, своего рода греза наяву. Именно в такую грезу наяву, в нескончаемый театр Дали и стремился превратить свою жизнь и свое творчество.

Бретон считал актерское ремесло порочным, так как оно-де не раскрепощает личность, а лишь является ее удвоением<sup>120</sup>. Дали так не считал. Как бы во исполнение мечты А. Арто стать одновременно и драматургом, и режиссером, и актером в новом «театре жестокости», лишенном всякого эстетического флера, он разыгрывал свои «спектакли» всюду и везде, почитая себя «великим актером в этой великой, еще великой комедии под названием “жизнь”»<sup>121</sup>.

«Победить Иррациональное» для Дали значит прежде всего постичь самую непостижимую из метаморфоз – метаморфозу жизни и смерти, смерти и воскресения. Тайна смерти всегда тревожила художника, который смолodu панически боялся умереть. И только сюрреальная «точка духа», где становятся

неразличимы «да» и «нет», живое и мертвое, обещала спасение от безжалостного времени. Дали испытывал особый интерес к умирающим и умершим животным и насекомым, к гниющим морским ежам, к разлагающимся на солнце рыбам. Казалось бы, презрение, которое вкладывали Дали и его друзья студенческих лет в андалусское словечко «путрефактес», означающее «тухляк» и пущенное в оборот Лоркой (им награждались скучные обыватели и занудные преподаватели), должно было оградить художника – уже зрелого мастера – от странной привычки подсматривать за смертью. Ан нет. В конце 1920-х годов Дали, по его же собственным словам, «влюбился» в смердящих ослов. Дохлый осел время от времени стал появляться в его живописи (впервые – в картине 1927 г. «Мед слаще крови»; в следующем году была написана картина «Разлагающийся осел»). В созданном совместно с Л. Бунюэлем фильме «Андалузский пес» (1929) есть сцена, когда герои втаскивают в комнату рояли с лежащими на них дохлыми ослами. Даже одна из статей-манифестов, написанных Дали и напечатанных в журнале «Сюрреализм на службе Революции», носила название «Гниющий осел». Какое-то наваждение! Подобным же наваждением стал увиденный как-то в молодости художником изъеденный червями еж, в которого он ткнул палкой. Злосчастный еж вспоминался ему всю жизнь с чувством потрясения и необъяснимого восторга.

В произведениях Дали (особенно до конца 1940-х гг.) тема смерти присутствует постоянно: куски человеческой плоти, скелеты, словно ободранные, а то и висящие тряпкой тела, ноги без стоп, уснувшие рыбы, разлагающиеся ослы... Даже бюст Ньютона («Дань уважения Ньютону», 1969) представляет собой изъеденный червями череп и высохшую руку, держащую висящее на шнуре яблоко. Дали словно творит какой-то жуткий ритуал жертвоприношения, подобный тем жестоким спектаклям-ритуалам, призванным вызывать шок поистине беспрецедентным попранием всех и всяческих норм разума, нравственного чувства, эстетического вкуса и гуманности, которые задумывал Арто. Только у Дали, в отличие от него, жестокость чаще всего приправлена иронией, а пафос разрушения «основ» – игрой.

Как уже говорилось, истоки театра, скорее всего, надо искать в древней ритуальной практике, связанной с жертвоприношениями, первоначально – кровавыми, которые сопровождалась расчленением жертвы, «кормлением» бога и всеобщей трапезой. Жертвоприношение было залогом обновления и продолжения жизни, а алтарь – тем местом, где соединяется смерть и воскресение, даруя каждому счастье ощутить себя в той самой «точке духа», где исчезают противоречия. (Пусть даже, с нашей точки зрения, это ощущение было мнимым.) В классическую эпоху древнегреческого театра сохранялись отзвуки далекой старины: посередине сцены стоял алтарь Диониса, постановки трагедий и комедий были строго приурочены к религиозным праздникам, которые сопровождалась обязательными жертвоприношениями. Отсюда – нередкая еда на сцене, а также неперенное разбрасывание среди зрителей «трагематов» (от глагола «трагейн» – разгрызать твердое, так как жертвенное мясо заменили орехи, стручки, сухие фрукты). Разве случайно Дали был одержим образами еды, изображением пожирателей и каннибалов? («...Меня чрезвычайно зани-



мали образы еды и пищеварения...»<sup>122</sup>.) Он возразит Бретону, который писал о «конвульсивной красоте»: «...красота может быть съедобной или никакой»<sup>123</sup>. В 1933 году в журнале «Минотавр» появилась его статья «Об ужасающей и съедобной красоте архитектурного стиля модерн». (Статья посвящена Гауди.) Дали не раз будет настаивать на «питательности» безумия и предостерегать от поисков в его живописи ума или чувства, потому что «это жизнь и пища, плоть и кровь»<sup>124</sup>. Уже знаменитым художником он станет писать Галу с ростбифом на плече или собственный автопортрет с лежащим рядом куском грудинки. В ряде его картин присутствует еще более выразительная деталь – пригвожденный кусок мяса, что может символизировать жертву, быть может, даже жертву Христа.

Вряд ли можно согласиться с Рохасом, который объясняет маниакальную одержимость Дали-художника едой и едоками только и исключительно болезненной для него темой отца, приносящего в жертву сына. Как бы там ни было, но эта действительно очень личная тема полнится гораздо более широким содержанием. Подобно жрецу, Дали творит на алтаре своего искусства заклинание жертвы – современного человека вместе с его красотой, моралью, богами и идеалами. Ему пришлось умереть, как некогда в мифическую эпоху умирал (приносился в жертву) старый царь, уступая место новому полному сил властителю, умереть, чтобы воскреснуть в сюрреальности.

Рассуждая о празднике в наше время (Дали назовет его «кибернетическим»), художник не забудет об архаической традиции «скатологического помрачения священного» (чем он постоянно занимался в живописи) и об обязательном жертвоприношении (пусть даже речь идет о театрализованной акции «потрошения» кибернетических машин)<sup>125</sup>. Праздник – жертвоприношение – осквернение священного. Иронизируя, актерствуя, издеваясь и шокируя, Дали, в сущности, проговаривает глубоко запятанную идею всей своей творческой жизни. Идею смерти-воскресения. Годы и десятилетия он творил свой праздник жертвоприношения (высоких идеалов, морали, общественного закона, религии, здравого смысла, естественной стыдливости, словом, человека современной культуры) во имя обновления мира в сюрреальности.

Конечно, Дали мало похож на жреца, хотя он и называл себя «до крайности ритуализованным существом»<sup>126</sup>. Никакие серьезные намерения не могут скрыть игровой подоплеку его «жертвоприношений» (к тому же часто лишь задуманных, но неосуществленных). Зато их масштабность и жестокость могут сравниться лишь с самыми щедрыми дарами древних своим богам (вспомним, к примеру, древнегреческие гекатомбы). Так, надеясь, что какой-то неведомый магараджа пришлет ему целый корабль слоновьих черепов, Дали намеревался разбросать их на побережье Порт-Льигата, уподобив местность вблизи своего дома архаическому святилищу, вроде тех святилищ, которые сооружались древними из костей жертвенных животных. А в одном из задуманных фильмов художник предполагал снимать взрывающихся живых лебедей, начиненных гранатами, или падающих из окон носорогов. В тот же фильм Дали хотелось включить действо, которое ничем не уступало древним ритуальным жертвоприношениям: сто (сто!) испанских цыган на одной из улиц Мадрида убивают и расчленяют слона, правда,

при этом распевая не молитвы, а фламенко (!). Затем два цыгана ссорятся из-за лакомых кусков мяса и дерутся внутри костяка животного. (Чем не сценка из далеких первобытных времен?)

Случалось, кровожадные фантазии художника, замешанные на архаических архетипах, превращенных в игру, в свете современных аллюзий обретали конкретное значение и превращались в образы большой силы.

К середине 1930-х годов в Испании нарастает угроза гражданской, а в Европе – мировой войны. За 6 месяцев до начала военных действий на испанской земле Дали пишет «Мягкую конструкцию с вареными бобами», позднее переименованную в «Предчувствие гражданской войны» (х., м., 1936. Филадельфия, Художественный музей). Аполитичный художник вначале и не думал связывать свой каннибальский сюжет с реалиями испанской жизни, но так получилось, что его фантастический образ напророчил реальные ужасы грядущего кровопролития. На фоне беспокойного, покрытого тучами неба (приближается гроза) – огромный монстр (ноги вырастают из плеча, сросшиеся руки тянутся из бесформенного обрывка плоти) рвет себя на куски со злорадной улыбкой удовлетворения (улыбка жреца или жертвы?) Неустойчивая конструкция из разъятых частей тела громоздится, опираясь на огромную сгнившую стопу и такую же кисть руки, да еще на обычную прикроватную тумбочку. Эта деталь, как и едва заметная фигура гуляющего аптекаря\*, подчеркивает сюрреальное единство обыденного и фантастического, серьезности и игры. Разброшенные повсюду бобы (основная пища испанцев в то время) – словно гарнир к страшной каннибальской трапезе, когда творится противоестественное приношение целовеком в жертву самого себя. Нельзя не признать, что в картине схвачена самая суть гражданской войны, которая неминуемо превращается в самозаклание нации.

Другая композиция – в сущности, на ту же тему – «Осенний каннибализм» (х., м., 1936. Лондон, Галерея Тейт) создавалась уже во время войны. Перед нами страшная картина каннибальского пира. Монстры, не имеющие глаз, но имеющие руки, держащие нож, ложку, вилку, и подобие рта, заглатывающие не яства, а сотрапезника, обладают даже некоторым изяществом поведки. Каннибалы пожирают друг друга, громоздясь на столе (они – и пища, и едоки), мягко растекаясь по каким-то тарелкам и ящикам. Действо каннибальского жертвоприношения происходит на фоне мирного каталонского пейзажа и озарено напряженным закатным светом. Как и в архаическом ритуале, в нем слиты воедино смерть (заклание), еда и секс (эротическая символика в картине Дали совершенно ясна). И снова художник, ужасаясь звериной жестокости каннибализма, в изображении которого прочитывается правда о гражданской войне, вносит в картину ощущение ироничной игры, оправдывающей образную гиперболу.

В США, куда Дали и Гала успели бежать из Франции с началом ее оккупации немцами, художник создаст действительно потрясающий образ войны («Лицо войны», х., м., 1940. Роттердам, Музей Бойманс–ван Бёнинген). В пустые глаз-

---

\* Фигура аптекаря – «цитата» из другой картины Дали, написанной в том же году.

ницы и ротовое отверстие огромной мертвой головы с волосами-змеями, которая вот-вот превратится в череп, вставлены уже высохшие маленькие черепа, в свою очередь, начиненные их уменьшенными подобиями. Образ ненасытной и безжалостной смерти на этот раз лишен всякого иронического подтекста.

### «ТО, ЧТО ДРУГИЕ НАЗЫВАЮТ РАБОТОЙ, ДЛЯ МЕНЯ – ИГРА»

Смысл есть функция игры.  
*Жак Деррида*

К началу 1940-х годов во взглядах Дали произошла крутая, хотя и исподволь вызревавшая перемена. Забыто юношеское сюрреалистическое бунтарство, защита свободы личности, богохульные действия, поношение классической традиции. «Минус» заменен на «плюс», «нет» – на «да», белое стало черным. Художник открыто объявит себя монархистом, сторонником «порядка», он преисполнен почтения к генералу Франко, а позднее – к королю Испании Хуану Карлосу. «Свобода вроде шпината – что-то вялое, без костей»<sup>127</sup>. Вот так так! Теперь бывшего бунтаря привлекает сила, власть, прочная опора. В его уме и сердце авангардистский идеал подрыва классических норм вытеснен новым идеалом. Им становится Традиция (с большой буквы), или, как он пишет, «высокая Традиция», «пылающая Традиция». «Классика значит интеграция, синтез, космогония вместо раздробленности, экспериментаторства и скепсиса»<sup>128</sup>. В том-то и дело! С некоторых пор Дали остро почувствовал, что нужен синтез, синтез во что бы то ни стало. Причиной его идейной метаморфозы – причиной прежде всего сугубо творческой – была глубокая потребность (до конца ли осознанная?) спастись от разрушительного пафоса (столько же дадаистского, сколько и сюрреалистического) и обрести надежную опору на пути к заветной «точке духа», чтобы жертвенное заклятие «высоких идеалов» культуры не оказалось напрасным. Дали и теперь останется сюрреалистом, не предлагая, собственно, никакой иной цели, кроме цели сюрреалистической. Но в отличие от многих, он намерен осуществить эту цель сполна. А значит – искать и действовать, действовать и искать!

В 1940-е годы Дали становится правоверным католиком, как и его отец (в прошлом – атеист), и начинает писать картины на религиозные темы. В 1951 году он опубликует (на французском и латинском языках) «Мистический манифест», в котором провозгласит как свой основной творческий принцип «параноидально-критический мистицизм». «Подобно тому как Росселлини представляет неореализм в Италии, я намереваюсь создать неомистицизм в Испании»<sup>129</sup>. Дали изучает испанских мистиков XVI–XVII веков, испанскую поэзию и искусство этого времени, убеждая себя и других в том, что большая удача быть родом из Испании – «самой что ни на есть иррациональной и мистической страны, которая когда-либо существовала на свете...»<sup>130</sup>. Как и мистики-герметисты, он рассчитывал овладеть духовной мощью тайного знания, чтобы наконец-то победно завершить сюрреалистическую программу. Впрочем, далианская мистика – это мистика особого рода. Вопреки извечному

противоречию религиозной веры и науки художнику хотелось, чтобы она была на уровне современных знаний. (В «Мистическом манифесте» говорилось о «метафизической духовности квантовой механики».) Дали (по крайней мере, после 1929 г.) страстно увлекался новейшими открытиями физики и биологии, бредил невесомостью и воспринимал гипотезу о существовании антимира как безусловный факт. Строя свою сюрреальную реальность между сном и явью, безумием и ясным сознанием, между фантазией и действительностью, художник будет много экспериментировать с оптическими эффектами, пытаясь с помощью стереоскопии или голографии добиться ощущения присутствия «иного» мира.

В отличие от многих мастеров XX века, мимо которых тоже не прошли великие научные открытия (Бретон и в самом деле неслучайно назовет современную эпоху «эйнштейновским временем»), для Дали увлечение наукой означало больше, чем создание образных фантазий на «научные» темы или обоснование неизбежности крушения реалистической живописи появлением квантовой механики и теории относительности. Он намерен найти «квант действия» – частицу то ли материи, то ли духа (скорее всего, того и другого), некое подобие атома, залог единства искомой сюрреальной Вселенной, залог победы над Иррациональным. Ведь это именно «квант действия», который может сотворить синтез, завершить жертвенное заклятие (прежних ценностей культуры) возрождением к новой жизни. Это образный «ключ» к разрешению всех проблем и одновременно – единица далианского стиля. Сам метод своей творческой работы художник зарядил исследовательским духом: он постоянно изучает, анализирует, сопоставляет – все, что попадает в поле зрения, все, что приходит на ум, все, что привиделось во сне или отлилось в художественный образ.

Однако недаром Дали назовет свои идеи «псевдонаучными»<sup>131</sup>. Уподобляясь ученому, изучая, сопоставляя, анализируя, он на самом деле всегда играет, творит театрализованные фантазии, выдумывает, измышляет неведомые аналогии, провоцирует соответствия, чудит, скоморошничает, безумствует... И в то же время за всеми этими безрассудными чудачествами наблюдает внимательный и трезвый глаз его «второго я» в надежде подсмотреть в мелькании игровых метаморфоз искомый образный «квант». Жизнь художника и Галы превратилась в подобие опытного поля, на котором выращивается единица далианского стиля, нет, скорее в подобие театральных подмостков, на которых по ходу игры должен появиться, как *deus ex machina*, долгожданный «квант действия».

Противоестественный интерес Дали ко всякого рода «тухлятине», к гниению и распаду связан с его замыслом «перемолоть» все (высокое и низкое, прекрасное и уродливое, простое и сложное и т.д.) «философскими челюстями», перемолоть в пыль, в слизь, в прах, как перемалывается (расчленяется, сгорает, съедается) жертва на алтаре. «Я начал с помоек, нечистот, сточных вод... живопись, живокисть, живописать... Сточнопись, сточнокисть, сточнописать...»<sup>132</sup>

Дали пытается разгадать тайну перемалывающей все и вся смерти, разрушающей формы, гасящей цвета, превращающей пестроту и многообразие живого в однородную гниль, в нечто вроде первичной материи (*materia prima*)

или изначального Хаоса, из которого, согласно мифам, родился Космос. Это некое правещество, лишенное примет времени, безразличное к истории. На нем лежит печать вечности. Чтобы приобщить собственную программу к новациям современной физики, Дали не раз заговорит о «космическом клее Гейзенберга». Но для того, чтобы из Хаоса родился новый Космос, чтобы смерть закончилась воскресением, а праматерия дала жизнь невиданным формам и краскам, нужен (необходим!) далианский «квант действия», ведь именно Дали взял на себя роль Демиурга, творца будущей сюрреальной Вселенной. «Мне необходимо было найти в живописи этот самый “квант действия”, – пишет он, – который управляет нынче микрофизическими структурами материи...»<sup>133</sup> Скромностью Дали явно не страдал. Он намерен в живописи определить скрытые пружины квантовой механики и победить иррациональное, присутствие которого в мире протонов и электронов физиков серьезно озадачило. Если «квант действия» искать в живописи, значит, это образ-предмет или образ-символ.

Неслучайно особое пристрастие художника к плоду граната (он присутствует, к примеру, в картине «Сновидение, вызванное полетом пчелы вокруг плода граната, за секунду до пробуждения» [1944], или среди других символов рядом с образом «Мадонны Порт-Льигата»). Ведь плод граната, согласно одной из версий древнегреческого мифа, возник из крови Диониса и символизировал не только плодovitость и прочность брачного союза, но и возрождение через смерть. Кроме того, для художника он был зримой метафорой современной модели мироздания, «начиненного» бесчисленными мирами-звездами и мирами-атомами.

Еще более значимый образ в творчестве Дали, к которому он часто и неслучайно возвращался, это – яйцо – древний символ животворящего начала и возрождения. Два огромных яйца украшают Башню Галатеи в Театре-Музее Дали (некогда – средневековая башня Торре Горгот, переименованная в честь Галы). Это знак мифического сродства его и жены (художник буквально бредил мифом о Диоскурах). По совету Галы одной из комнат дома в Порт-Льигате придается яйцевидная форма – ведь для Дали яйцо – олицетворение материнской утробы, пребывание в которой он не раз сравнит с жизнью в раю. Им даже был изобретен так называемый овосипед, водитель которого сидит в прозрачной сфере (яйце) из пластика – подобию материнского лона.

В живописи Дали постоянно встречается этот древнейший символический образ: яйцо – Вселенная, яйцо – рождающее лоно, яйцо – вечное возрождение, алхимическое яйцо или, как выразился сам художник, «яйцо Евклидова совершенства», т.е. творение идеальной, «чистой» формы, дарующее жизнь и потому ставшее символом Богоматери. Подсмотренное у Пьеро делла Франческа («Мадонна со святыми и герцогом Урбинским»), такое яйцо висит над головой «Мадонны Порт-Льигата» (1949). В «Атомной Леде» (1949) внизу брошена яичная скорлупа как знак грядущего рождения Диоскуров. Вспомним, наконец, «Метаморфозу Нарцисса», где яйцо – смысловой центр совершающегося на наших глазах преображения, или другую не менее известную картину «Геополитическое дитя, наблюдающее рождение Нового человека» (х., м., 1943. Сент-Питерсберг [Флорида], Музей Сальвадора Дали). Относясь

скептически к геополитике, как и вообще к любым проектам обновления мира, кроме своего собственного, Дали воссоздает на холсте фантастическую картину рождения из огромного яйца–земного шара Нового человека. Скорлупа мирового яйца мягкая, она вспухает под напором новорожденного, сползают вниз, текут материки, и вот уже из кровоточащей трещины показалась рука, плечо нового Адама. Изможденная женщина (символ прошлого?) указывает на происходящее чудо испуганному младенцу у ее ног (символ будущего?). Мистерию рождения осеняет мягкий, похожий на готический свод балдахин – своеобразная метафора небес. Нарочито холодная отстраненность авторского взгляда и изысканное мастерство исполнения придают особую достоверность этой причудливой образной фантазии. Яйцо разбивается, свершается жертвоприношение и рождается нечто чудесное – Новый человек, Диоскуры, цветок нарцисса, Нарцисс-Гала. Но яйцо не может стать искомым «квантом действия», ведь оно – только обещание, только залог новой жизни, только материнское лоно, вынашивающее дитя. (Какое дитя?) И Дали иронически обыгрывает (именно обыгрывает!) иной исход: яйцо разбивается, и из него появляется не Новый человек, не Диоскуры, не Елена Прекрасная и не Гала, а ...яичница. Еще в 1932 году он написал картину «Яйца на блюде в отсутствии блюда» (х., м. Нью-Йорк, Галерея Делвин), на которой изображена висящая на нитке над зловещей, залитой красным закатным светом равниной глазунья. Желток стекает вниз, словно капля крови. Вероятно, создавая этот странный образ, Дали вспомнил о том, что по-французски яичница обозначается словосочетанием «яйца на блюде». (Подвешенная яичница может существовать без блюда. Или это уже яичница без яичницы?) Разбита скорлупа и содержание яйца – Вселенной, яйца – материнского лона растекается аморфной массой, и только тонкая нить удерживает эту яичницу без блюда от падения в пропасть. Вечно сожалея о потерянном рае, в котором он пребывал до рождения, Дали здесь, в этом мире, ищет «квант действия», квант силы, формы и цельности, а аморфная масса растекающегося яйца – это знак неуверенности, несостоятельности, несбывшихся надежд. Не потому ли однажды в приступе самоуничтожения, как всегда пряча боль за шутовским кривляньем, он воскликнет: «Яйцо на блюде, блюдо без Дали – это я, Сальвадор Дали! Прочь проблемы, отступись, седина! Я безумное орудие – не только без блюда, но и без яиц!»<sup>134</sup>

Дали искал «квант действия» в период создания атомной бомбы и всемирного атомного угара, поэтому, естественно, именно атом надолго завладел его воображением. Именно атом сулил невиданные возможности «*во всем, всегда и всюду различать иное* или, говоря иными словами, *в разном угадывать одно*»<sup>135</sup>. Художник пишет картины, в которых крутятся, парят в пространстве, сгущаются и разлетаются в стороны цветные шарики-атомы, одновременно разрушая и строя форму. В отличие от составленных из однородных предметов образов Арчимбольдо, образы Дали (в данном случае возникающие в кружении шаров-атомов) динамичны – все движется, изменяется, «ядерная морфология» словно творится на глазах у зрителей. Такова «Сферическая Галатей» (1952). Таков образ Галы в картине «Дали! Дали! Дали!» (1954). На берегу моря – нагая фигура художника, преклонившего колени перед небесным видением Мадонны-

Галы, лицо которой проступает в вихревых потоках неведомых миру зримых, крупных, цветных шаровидных атомов, рогоподобных частиц и архитектурных деталей (вероятно, детали трона Богоматери). Кажется, решение найдено, но нет, художник продолжает поиски «кванта действия», и эти поиски носят нередко открыто игровой характер.

Дали всегда трепетно – со страхом и восхищением – относился к насекомым (одна из его любимых книг – «Жизнь насекомых» Ж. Фабра). Он подмечал в поведении бабочек и муравьев неожиданные метаморфозы и мистические «чудеса», выделив в конце концов из многомиллионной общности мелких тварей... муху. Дали с увлечением читал «Похвалу мухам» – сочинение Люсьена де Самосата, полное мифов, легенд и вызывающих улыбку рассуждений о необычайных свойствах мушиной породы. Он вспоминал о знаменитом епископе из Жероны – святом Нарциссе, замученном в 307 году, мощи которого, якобы, веками охраняли город от нашествий (святой с того света насылал на врагов полчища мух). Художник сопоставлял, прикидывал, иронизировал, подшучивая над самим собой, отыгрывая в воображении и наяву мушиный вариант «кванта действия», чтобы в конце концов убедиться, что «истинная космогония не может быть рождена без участия в процессе порхающих над хаосом мух»<sup>136</sup>.

Черные мушки летают, выстраиваясь в ряды, преобразуются в цветные шарики-атомы в картине «Галлюциногенный тореро» (х., м., 1968–1970. Сент-Питерсберг [Флорида], Музей Сальвадора Дали). Перед нами призрачный мир, переполненный зримыми переливчатыми метаморфозами, невнятными намеками и скрытыми смыслами. Огромная арена, где недавно состоялась коррида (сейчас трибуны пусты), круглится, подобно земному шару, череда статуй Венеры Милосской уходит вглубь, теряясь в туманной дымке (Дали будто бы вдохновился изображением греческой богини на карандашной коробке). Фигуры Венер и упруго выгнутые очертания арены образуют «загадочную картинку» – любимое художником двойное или множественное изображение: в формах и контурах статуй вдруг проступает голова тореро, а в ярко-красном покрывале, укутывающем ноги первой из Венер, угадывается мулета. Многие исследователи считают, что в образе тореро художник намеревался увековечить Лорку. Быть может, намеком на поэта является и изображенная внизу, у края картины, собака – ведь для Дали и Бунюэля Лорка был «андалузским псом», точнее «андалузским щенком» (прозвище, которым наделялись в студенческой среде южане-андалузцы.) Изображенные на картине скалы мыса Креус на берегу залива – еще один двойственный образ: в скалистом пейзаже проступает голова умирающего быка, упавшего на колени. В левом верхнем углу картины в золотом сиянии – головка Галы, в сторону которой обращен молитвенный жест почти утонувшей в дымке фигуры мужчины (вероятно, сам Дали). А внизу справа снова он, но уже в шестилетнем возрасте, наблюдает творящуюся перед глазами мистерию (образ Дали-мальчика перекочевал сюда из картины 1932 г. «Призрак сексуальной притягательности»). Целая жизнь – от раннего детства до старости, воспоминания, аллюзии, цитаты из своих и чужих произведений (Милле и Гриса), тема смерти, обреченности на смерть

(быка на арене, Лорки на жизненном пути) и надежда на иной исход, который обещает мистический, подобный видению образ Галы. И над всем этим хаосом яви и сна, образуя правильные ряды, порхают мухи-атомы, мухи-кванты. Не для того ли, чтобы уловить Иррациональное в сеть единого космического порядка? «...Я берусь утверждать, что эта гонимая всем миром муха несет в себе тот квант действия, который Бог постоянно сажает людям прямо на нос, дабы настойчиво указывать им путь к одному из самых сокровенных законов Вселенной»<sup>137</sup>. Цели Дали серьезны, и вместе с тем это мушиное нашествие вносит в картины и философские рассуждения художника дух иронической насмешки, шутовской игры, намеренной театрализации мысли и творческого воображения.

Да что мухи! Дали пережил долгий период страстного увлечения... рогами носорога! И в носорожьем роге художник будет усматривать приметы спасительного «кванта действия». Вот уж типично далианское, игровое, способное не просто удивить – ошарашить решение! Однажды, в начале 50-х одного знакомого поэта угораздило подарить художнику рог носорога. С этого все и началось. «Этот рог спасет мне жизнь!»<sup>138</sup> – патетически воскликнул Дали, и с тех пор рога завладели его воображением. Снова и снова он ищет аналогии, совпадения, знаки, в которых пытается угадать роковую предопределенность и мистический смысл открытия великой значимости рога. Припомнит, что в детстве молился перед столиком из носорожьих рогов, восхитится давним подарком Галы (роговая трость), порадуетса форме своих знаменитых усов – не просто оригинальных, а «ультраносорожьих». Рога видятся ему повсюду – в скалах Креуса, в цветной капусте, в подсолнухе... Следуя древним традициям, но и дополняя их своими далианскими мифами, он будет наделять рога вполне ясной эротической символикой. Тот факт, что из носорожьего рога будто бы издавна готовится лекарство от импотенции, подстегнет воображение художника и заставит заподозрить присутствие в нем особой животворной силы «кванта действия». Но этого мало, и Дали, как обычно, готов в поисках решения обратиться одновременно к науке и к религии (мистике). Он пытается осмыслить сюрреальную значимость носорожьего рога как наиболее «чистой» формы (художник связывал ее с культом Аполлона), в которой якобы легко различимы логарифмические кривые. Он ищет корни своей «морфологии рога» в неоплатонизме и теории «божественных» пропорций Луки Пачоли. Но он же еще придумает, что «рог носорога происходит от единорога, символа непорочности»<sup>139</sup>. (Единорог в христианской символике – символ непорочности Богородицы.) Занимаясь аналитическими изысканиями, Дали на самом деле мечтал открыть тайну «кванта действия» как бы ненароком, нечаянно, творя свободные игровые комбинации и аналогии предметов, явлений, образов, существ. Чтобы в этом открытии ощущалась рука судьбы или иной мистической силы, избравшей именно его – Сальвадора Дали – спасителем (Сальвадор по-испански значит «спаситель») современного искусства, а вместе с ним и всего человечества. Именно поэтому, читая лекцию в Сорбонне (1955), посвященную вездесущности носорожьего рога, он будет утверждать, что догадался об этом, копируя в Лувре картину Вермера. Когда



работа подошла к концу, удивлению друзей художника и хранителя музея не было предела: на холсте оказались изображены... рога носорога! В 1950-х годах Дали посетила идея создать фильм «Удивительная история “Кружевницы” и носорога» («Кружевница» – картина Вермера Делфтского). Художник не расставался с репродукцией «Кружевницы», измышляя разного рода действия: то разбрасывал изображение героини Вермера по всей роще вокруг своего дома, то пытался прикрепить его к рогу живого носорога (в зверинце), то затевал совместно с Галой морское купание «в обществе» вермеровской рукодельницы. Фильм (так и не снятый) должен был быть наполнен невероятными фантазиями Дали, в которых, возможно, приоткрылся бы сокровенный смысл носорожьего рога.

Что касается живописи, то тут уж художник не может остановиться, снова и снова опробуя рог носорога «в роли» (игра продолжается!) «кванта действия», созидającego сюрреальный образ мира. Лицо Галы, составленное из 18 рогов, «Взрыв рафаэлевской головы», разлетающейся не только на обрывки плоти, но и на носорожьи рога, носорог вместо ангела перед Мадонной среди окружающих ее символов, картина «Дали! Дали! Дали!», где рядом с шарами-атомами кружатся в небе, строя форму, многочисленные рога носорога. В 1954 году Дали написал «Носорогообразную фигуру Иласса Фидия» (х., м. Частн. собр.). Знаменитый скульптурный торс с фронтона Парфенона висит над морской гладью, приподнятой над поверхностью дна как большое синее покрывало. Иласс едва узнаваем – его фигура будто собрана (а вернее сказать, будто собирается на наших глазах) из отдельных кусков плоти, каждый из которых представляет собой голову или какую-то часть туши носорога. При этом всюду летают, кружатся, как бы заряженные внутренним стремлением вылепить, скруглить объемы (чем не «кванты действия?»), маленькие и большие рога носорога. Но, видно, и «морфология рога» не удовлетворила художника. Пустой проем в груди далианского Иласса заполняет прозрачный куб – быть может, напоминание о «божественных» пропорциях великих творений Фидия и великих же (Дали хочет в это верить) творений его самого? Или, скорее всего, дань другому его увлечению – «морфологии куба». Куба, который, как и носорожий рог, был возведен художником в «перл творенья» и определил стилистику его «гиперкубических» картин.

Дали «заболел» кубами и кубиками после знакомства с теориями испанского художника-мистика XVI века Хуана де Эрреры – строителя Эскориала, изложенными в трактате «Беседы о кубической форме». Теперь Дали питает надежду обнаружить присутствие «метафизической духовности квантовой механики» в геометрии «архикуба». Художник был бы обижен, если бы кто-нибудь назвал богохульством его желание сотворить образ Христа из кубических форм (или из носорожьих рогов, да что там – даже из мусора!). Ведь все равноценно в круговороте смерти-возрождения. А завладеть тайнами этого круговорота поможет искомый «квант действия», спрятанный то ли в шаровидном атоме, то ли в роге, то ли в кубической форме...

В 1952 году Дали пишет «Ядерный крест» (х., м. Частн. собр.). Его объемные перекладины состоят из 950 кубиков, изображенных в перспективе (художнику

пришлось нанять двух архитекторов, чтобы справиться с этой задачей). В центре креста – круг (земля? мироздание? атом?). Крест светится во тьме, которая могла бы показаться «космической», если бы не салфетка, покрывающая стол, на котором он стоит. (Типичный для Дали прием удержания образа на границе мистики и обыденности, фантазии и реальности.)

Самое известное из его «гиперкубических» произведений – «Распятие», или «Гиперкубическое тело» (х., м., 1951 или 1954. Нью-Йорк, Музей Метрополитен). Составленный из огромных кубов крест висит в небесной тьме, к нему пригвожден гвоздями-кубиками Христос (в нем есть неувловимое сходство с Дали). Внизу – Дева Мария (легко узнаваемая Гала) в пышных одеждах. Золотистый «нездешний» свет (впрочем, похожий на направленный свет театральных софитов) вырывает из тьмы Распятие и фигуру Богоматери. Что-то чрезмерное, барочное чудится в этих образах, что-то излишне патетическое, но вместе с тем – холодное и головное. И в то же время они не могут не поражать своей необычностью и изысканным артистизмом. Как бы ни старался Дали подкрепить свою маниакальную завороченность кубами новейшими научными гипотезами (вроде гипотезы существования антимира) или католической мистикой, архикубический «квант», опробованный в живописи, все-таки наводил на мысль об игре. Об игре «в кубики». Видно, неслучайно в лучших своих религиозных композициях художник от «архикуба» отказался.

В 1951 году написана, пожалуй, самая замечательная из его картин на религиозную тему – «Христос Святого Иоанна Креста»<sup>140</sup> (х., м. Глазго, Художественная галерея). Суровая мистика и великая сила убеждения, отличавшие вероучение и духовную поэзию Святого Иоанна – монаха и поэта, жившего в XVI веке, предопределили стилистику картины Дали. Крест с пригвожденным к нему Иисусом не стоит на земле, а парит в темном ночном небе над мирным морским заливом (мы видим лодку и рыбаков, готовящихся к очередному лову). Крест изображен в неожиданно сильном ракурсе, так что лица Христа не видно. В его образе нет никакого психологизма, нет ничего от столь любимых в Испании «кровоточащих» Распятый. Фигура Иисуса, словно огромная птица, взмахнувшая руками-крыльями, поднялась вместе с крестом над грешной землей. (Дали позировал голливудский каскадер – простому натурщику трудно было бы справиться<sup>141</sup>.) Художник снова потрясает зрителя «барочным» пространственным построением: основание креста в сильном ракурсе уходит вглубь, разворачиваясь и поднимаясь все выше и выше. (Сложную задачу изображения креста в необычном ракурсе помог Дали решить архитектор Эмилио Пигнау.) Рассветные лучи уже окрасили скалы, облака над морской гладью и фигуру Распятого трагически напряженным и вместе с тем ликующим светом. Свершилось! Крестный путь закончен, жертва принесена. Дали, в сущности, соединил изображение Распятого и Вознесения, т.е. смерти и воскрешения. Торжественная и сумрачная живописная мистерия говорит о неизбежности смертного конца, но и возможности мистического чуда.

В 1955 году Дали завершил работу над огромным полотном «Тайная вечеря» (х., м. Вашингтон, Национальная художественная галерея). Разметка композиции не в первый раз была сделана Исидором Беа – известным сценографом,

который работал в ведущих театрах Барселоны и в течение 30 лет охотно помогал художнику в построении сложных пространственных перспектив. Снова перед нами преображенный мистический образ евангельского события. Дали намеренно стремится избежать полнокровной жизненности образов Леонардо, одноименная фреска которого служила ему образцом. Иисус и апостолы (они безмолвны и безличны, их головы опущены, лица не видны) сидят за священной трапезой в странном, вполне «модерновом» интерьере с прозрачными стенами – за ними тающий в дымке морской залив. Наверху сквозь переплеты окон просвечивают раскинутые в охраняющем жесте руки Бога-Отца. Призрачен сюрреальный образ Христа, сквозь него видны проплывающие лодки и морская зыбь. Вся сцена залита серебристым «неземным» светом, она реальна и одновременно ирреальна, она словно плывет, вечно плывет где-то в космическом океане (или в океане человеческой памяти?). Но оказывается, даже владея блестящим мастерством, трудно передать духовную мощь евангельской легенды, живое дыхание искренней простосердечной веры. Нельзя не заметить, насколько банален образ далианского Христа (черты лица невыразительны, «леонардовский» жест в дурном смысле слова – театрален), а в ирреальной плоти Бога-Отца проступают приметы вполне реальной и вполне «тварной» наготы натурщика. Автор «Тайной вечери» уже не ищет «квант действия» в земных предметах и существах, он намерен обрести истину смерти-воскресения в глубинах католической мистики. Но холод глаза и чувства останавливает его на полпути.

Сохранился фотомонтаж: под Распятием Святого Иоанна – второй крест, к которому пригвожден сам Дали. Богохульство? Нет, просто Дали-Гений хотел бы приобщиться к мистической тайне смерти-воскресения, достичь той самой «точки духа», где все неразличимые противоречия слиты в одно. Но ведь это только фототрюк, только игра! В итоге же ни изобретенные художником образные «кирпичики» далианского стиля, ни «мистическая морфология» религиозных картин не помогли и не могли помочь осуществлению художественной утопии сюрреализма. Что ж остается? Игра. Чудеса образных метаморфоз, оптических «обманок», *trompe l'oeil*, за которыми могут поместиться иные миры и иные измерения. Иногда у Дали получались прямо-таки загадочные картинки. Так, в 1958 году на выставке в Нью-Йорке была показана его картина «Сикстинская Мадонна» («Ухо с Мадонной»). Весь фокус заключался в том, что вблизи изображение казалось совершенной абстракцией, с расстояния в 2 метра становилось Сикстинской Мадонной, а стоило отойти на 15 метров, как Мадонна превращалась в ухо ангела. (Дали, кстати, уверял, что картина написана «чистой энергией», антивеществом и т.д.)

Свою книгу «Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим» художник закончил словами, в которых не было ни притворства, ни рисовки, ни игры: «Небо... Это его я искал, изо дня в день раздирая крепкую, призрачную, сатанинскую плоть моей жизни <...> Но где же оно, небо? Что оно такое? Небо не над нами и не под нами, не слева и не справа. Небо – в сердце человека, если он верует. *А я не верю и боюсь, что так и умру, не увидев неба*»<sup>142</sup>.

Есть нечто такое, что, за неимением лучшего названия, мы назовем трагическим чувством жизни, которое несет в себе всю концепцию самой жизни и вселенной.

*Мигель де Унамуньо*

В старости Дали был очень богат, знаменит и окружен почетом. Король пожаловал ему титул маркиза Дали-и-Пуболь, он стал кавалером высшего испанского ордена Большой Крест Карлоса Третьего (помимо других наград), королевская чета несколько раз оказывала ему честь своим посещением, а во время похорон художника изголовье его гроба осенял штандарт с гербом его родного города Фигераса, который носили обычно лишь во время религиозных процессий. Но сказочно богатый и прославленный Дали, кажется, и впрямь осуществивший юношескую мечту стать Гением (Гением с большой буквы), очень тяжело старился и умирал. Его терзали физические и душевные муки: нарастающая немощь, обострившиеся отношения с Галой, которая переселилась в подаренный ей художником замок Пуболь, где развлекалась с молодыми любовниками, и главное – панический страх смерти, смерти тела и духа, воплощенного в его искусстве. Вероятно, самым страшным теперь, когда его называли Гением, было сомнение в собственной великой миссии. Ведь он сам некогда объявил себя спасителем современного искусства от бессмысленного и пустого новаторства, а сюрреализма – от бессилия и капитулянтства перед темными силами Иррационального. Мало того, его амбиции спасителя простирались гораздо дальше. Недаром он просил, заклинал: «Подчините принципам далинизма хоть одно государство, и вы увидите, что счастье воцарится на Земле гораздо раньше, чем грянет пресловутое Второе Пришествие»<sup>143</sup>. Теперь, в старости, Дали не мог не чувствовать, что сюрреалистическая утопия, переосмысленная им в пресловутый далинизм, не сбылась, что так и не удалось найти в живописи «квант действия», чтобы с его помощью справиться с обуявшими современное искусство, культуру, общество силами разрушения, негативизма, распада, с силами смерти и сотворить, жертвуя самым дорогим, чудо воскрешения к новой жизни – чудо далинизма. Да и могло ли быть иначе? А безумные игры и театрализованные чудачества, которым он с такой страстью предавался всю жизнь, – уж не являлись ли они своего рода невольной самопародией, высвечивающей изначальную ходульность его «гениальных» идей? Как видно, правду говорит испанская пословица: «Кто объявляет себя Спасителем, рискует оказаться распятым».

Главное произведение Дали, главное его детище – Театр-Музей в Фигерасе. Он назван так потому, что расположен в перестроенном бывшем муниципальном театре «Принсипаль», куда в молодости художник не раз захаживал послушать испанскую комическую оперу – сарсуэлу. Название оказалось пророческим. Музей живописца Дали на самом деле превратился в настоящий театр. Экспозиция, выстроенная вопреки всем правилам, без учета хронологии, без подписей и датировок, напоминает разворачивающийся в пространстве

странный, вызывающий, иногда безвкусный, иногда скабрёзный многоактовый спектакль. «Это нечто вроде пышной барочной оперы»<sup>144</sup>, – напишет Николас Калас. Однако никакой, даже самой пышной и причудливой барочной опере не сравниться с Театром-Музеем Дали. Пестрота и разнообразие этого театра художника не поддаются описанию. В нем нашли место собственные произведения Дали, работы других художников, в том числе – из его личной коллекции (Эль Греко, Мейсонье, Дюшан). А рядом с искусством – китч, провокация, насмешка (зритель повсюду натывается на манекены, чучела, умывальники, черепа, скелеты...). Следуя совету Бретона «углублять дурной вкус» (первый «Манифест сюрреализма»), настаивая на том, что дурной вкус животворен и что «Испания – страна самого дурного в мире вкуса»<sup>145</sup>, Дали превратил Театр-Музей в реальный пример эстетического оправдания китча.

Как всегда, художник дал волю фантазии: у входа в Музей посетителей встречает «Дождевое такси» (четвертая версия произведения, созданного в 1938 г.). В старенькой автомашине сидят манекены – шофер с акульей головой и блондинка в заляпанном грязью платье. Стоит опустить в щель монетку, и вот уже на них льются струи дождя (внутри автомашины!), окропляя и манекены, и окружающие даму листья латука и цикория, по которым ползают живые улитки. Посетитель идет дальше, встречая на своем пути массу других чудес – комнату-лицо, стул-манекен, фигуру Фортуны из 720 ложек, скульптуру Иисуса, распятого без креста, слепок античной головы в шапке из натурального меха и т.д., и т.п. Дали увлечен и увлекает всякого рода оптическими эффектами (зеркала, стереограммы, голограммы, «обманки») вроде портрета Линкольна, способного на определенном расстоянии превращаться в изображение обнаженной спины Галы, или четырех «анаморфических» литографий, которые можно увидеть только в отражении на поверхности бутылки пунша «Кабальеро». Реальное и виртуальное, высокое и низкое, художественное и антихудожественное, классическое и современное смешались в коловращении образов и предметов, изображений и фантастических выдумок. Здесь все актерствует, включаясь в задуманный Дали-режиссером спектакль. Далинизм – сновидческий, безудержный, безумный – правит бал на своей, отвоеванной у обыденности и здравого смысла территории. И что же? Игры Дали (игре всегда дается свое время и свое место в водовороте живой жизни) оказались замкнуты в стенах его Театра-Музея, знаменуя не победу, а поражение сюрреалистической утопии. Театр-Музей превратился в пышное святилище Дали Божественного, а потом – и в его усыпальницу (художник похоронен на территории Театра-Музея). И в усыпальницу далинизма.

\* \* \*

Дали – романтик без романтизма и художник-утопист без веры в спасительную силу красоты. Его намерение стать Гением (романтическим Гением с большой буквы) полнится сомнениями не только в себе самом, но и в созидательной мощи искусства, той мощи, вера в которую питала утопические иллюзии немецких романтиков. Романтическая ирония – инструмент свободной и возвышенной игры Гения с собственными творениями и с самим собой –

в далинизме превратится в шутовское и трагическое пародирование высоких идеалов, высокого искусства и высокой миссии художника.

Автор уже упомянутой книги «Ночные бдения» устами своего героя оповещает читателя: «Я затрубил в антиэстетический рог». Он написал нечто вроде сюрреалистической (по тем временам) повести, герой которой – Бонаventura – ведет рассказ о своих ночных «бдениях» – блужданиях где-то на грани яви и сна, реальности и вымысла, здравого смысла и безумия, театра и жизни. (Не тем ли занимался и Дали?) Пожалуй, впервые на излете романтизма с такой силой, с такой болью и отчаянием была высказана (вероятно, Шеллингом) истина о человеке, о его напрасных надеждах самому устраивать свою жизнь. Давнее представление о земном существовании человека как о трагикомедии, спектакле, затеянном богами или судьбой, в котором он, вроде куклы, управляемой свыше, исполняет навязанную ему роль, в «Бдениях» не смягчается ни слепой покорностью воле богов, ни готовностью мириться с капризами случая. Бонаventura-Шеллинг, не верящий в бессмертие души, отринувший все иллюзии и утопии, все «системы самолюбования», которые «нагромоздил» человек за века и тысячелетия развития культуры, намерен предъявить счет природе («жуткой родительнице»), Богу и себе самому, сотворенному по его образу и подобию. «Я бы освистал, – скажет один из ночных собеседников и одновременно двойников Бонаventura, имея в виду “спектакль” всемирной истории, – если бы сочинитель не впутал в пьесу меня самого как действующее лицо, чего я не прощу ему никогда»<sup>146</sup>. Сам Бонаventura рискнул освистать трагикомедию человеческой жизни, «актер» восстал против «режиссера», «персонаж» – против «автора», сотворившего этот «фальшивый мир», эту «неудачную систему», это «столпотворение шутов и масок», среди которых приходится кривляться каждому из людей. В книге Бонаventura-Шеллинга образ Мира-Театра сближается с образом Мира-Бедлама, по сути дела, сливаясь с ним. Актеры, некогда игравшие Гамлета и Офелию, а теперь коротающие дни в сумасшедшем доме, никак не могут разобрать (и читатель вместе с ними), где кончается игра и начинается жизнь, кто в мире нормален, а кто безумен. Бонаventura признается, что «питал особое пристрастие к безумию и стремился довести себя до абсолютной путаницы именно для того, чтобы, подобно Господу Богу нашему, сперва довершить хаос, из которого при случае, коли мне заблагорассудится, мог бы образоваться сносный мир»<sup>147</sup>. Неужели это слова Бонаventura-Шеллинга, а не Дали, так хорошо умевшего «довершать хаос» ради возрождения к новой жизни? Шеллинг позднее попытается спастись от отчаяния, создав позитивную философию и философию откровения. Дали искал свой способ обратить Хаос в Космос.

Книга Бонаventura вряд ли когда-нибудь попадала ему в руки. Зато другой автор, в сущности, прямой продолжатель шеллингианского антиромантического бунтарства, был ему (как и многим другим сюрреалистам) очень хорошо знаком. Речь идет о Лотреамоне (настоящее имя – Исидор Дюкасс), которого почитали как предтечу сюрреализма. Его книга «Песни Мальдорора», изданная еще в 1869 году, вызывала особый интерес в кризисные эпохи, в частности в период после Первой мировой войны, когда стало ясно, что никакая культура, никакая религия или мораль не в силах удержать человечество от жестокого смертоубийства. Пришло время «затрубить в антиэстетический рог» – явились

дадаисты, затем – сюрреалисты. Наступил момент вспомнить о Лотреамоне и его книге, которую в противовес Евангелию («Благая Весть») можно было бы назвать «злой вестью». И несет эту весть не ученик Богочеловека, а скорее ученик дьявола – Мальдорор (*mal* – «зло», *horreur* – «ужас» [*фр.*])<sup>148</sup>. Подобно Бонавентуре, Мальдорор бродит в ночи (в снах, бредовых фантазиях), провоцируя всех, кто встречается на пути, жестокостью на ответную жестокость, совращая с уверенностью, что человек изначально совращен, и приемля несправедливость как закон. Он преисполнен презрения к «язвам разума» и не уверен, кто на самом деле владеет истиной – сумасшедшие или ученые «факультеты». Так же, как Бонавентура, только без всякого эстетического флера («антиэстетический рог» уже не трубит, а ревет, как иерихонская труба, возвещающая падение вековых стен культуры, морали и религии), Мальдорор видит в мире лишь «чудовищные игры Бога», где все – фальшь, все – обман, где люди-куклы послушно исполняют свои роли на сцене Мира-Театра. Как и Бонавентура, только с большей решимостью и с большим ожесточением, он возьмет на себя смелость не согласиться послушно кривляться на всемирных подмостках. Он назовет себя «алмазным мечом», рассекающим «вечные» истины, обманы и самообманы. Сорвать личину! Снова «кукла Бога» восстает против кукловода, «гнусного Вседержителя», «преступного Властелина», сидящего «на экскрементах» и пожирающего «гниющие трупы». Снова человек-кукла бунтует против Бога и против самого себя, намереваясь разрушить «бастионы филантропической трухи, которой до отказа набиты лучшие создания мировой литературы»<sup>149</sup>. Ведь эти бастионы сооружались веками, чтобы защититься от «неразрешимых вопросов» человеческого бытия. Мальдорор хотел бы отказаться от роли человека и превратиться в камень или хотя бы в свинью, но продолжает играть на всемирной сцене, оттачивая извечное амплу «образа и подобия» Бога, а значит – по его садистской логике – всюду провоцируя наслаждение злом. Он насилует, убивает, прокусывает горло отроку и т.д., чтобы показать всем (смотри, Творец! Смотри, человек!) чудовищную изнанку «цивилизованного» и «гуманного» мира.

«Я бичую человека и его Творца» – эти слова Мальдорора мог бы повторить и Дали (пока не стал, а вернее, не захотел стать правоверным католиком). В 1934 году он проиллюстрировал «Песни Мальдорора», создав не уступающие книге образы каннибальских трапез и смертоубийств. В далианской стилистике много общего с лотреамоновской манерой нагнетать уродства и безобразия. Так, например, открыто шаржированный автопортрет Мальдорора («Кожа моя поражена проказой и покрыта струпьями; она лопается и гноится», «На темени моем словно на навозной куче, выросла купа огромных зонтичных грибов на мощных цветоножках» и т.д.<sup>150</sup>) явно напоминает сюрреалистические (гниющие, ободранные, монструозные) образы Дали. Художник очень внимательно читал Лотреамона, не упуская из виду даже отдельные детали и замечания. В книге содержится настоящий гимн математике и квадрату (вряд ли увлеченный «архикубами» Дали остался к этому равнодушен). Есть в «Песнях» и упоминание об атомах, молекулах и даже о «формуле кривой» (как не вспомнить далианскую завороченность атомами, квантами и «логарифмическими кривыми»). У Лотреамона встречается образ – лицо, которое «жидкой лавой стечет» в ладони

(тут же приходят на память мягкие головы и текущие предметы в творчестве Дали). Мальдорор в напрасных потугах засмеяться надрезал себе уголки рта (работая с Бунюэлем над фильмом «Андалузский пес», Дали надумал разрезать пасти мертвым ослам, чтобы обнажить зубы). Наконец, разве не похожа вызывающе сниженная «интерпретация» Вселенной как «четырёхгодового континуума»<sup>151</sup> у Дали на лотреамоновский образ Земли-горшка «в шипах и зазубринах, где ерзает в мучительных потугах голый зад человечества...»?<sup>152</sup>

Так случилось, что романтический демонизм, одухотворенный поэзией высокого страдания и мятежного свободолюбия, со временем вытесняется вызывающим «лотреамоновским» имморализмом. Образ Бога-Творца мирового зла, кукловода всемирного «Театра жестокости» – что может быть ужаснее? Книга Лотреамона – человека XIX века – стала предвестием грядущего бунтарства «у бездны на краю», которого было предостаточно, в частности в искусстве прошлого века.

Вообще-то бунтари и богоборцы существовали издревле. Древнейшие сказания донесли до нас историю легендарного правителя Урука и героя-полубога Гильгамеша, который еще в III тысячелетии до н.э. не захотел быть послушной марионеткой в руках богов и, ужасаясь их жестокости по отношению к людям, обреченным на страдания и смерть, отправился на поиски бессмертия. Он для своего времени, в сущности, такой же богоборец, каким много веков позднее будет для греков Прометей. Гильгамеш хотел бы исправить мировые законы, данные богами, не любящими людей (и прежде всего главный закон – закон жизни и смерти). Странствуя, он дойдет до краев земли, спустится на дно океана, но тщетно! – поиски бессмертия оказались напрасны.

Пройдут тысячелетия, протекут века, минует время не только древнейшего эпического героя Гильгамеша, но и время греческих титанов, а человек будет продолжать мечтать об исправлении главной «ошибки» природы или богов, наделивших всесилием время и смерть. Христианство не обещало земного бессмертия, заменяя мечту о нем надеждой на вечную жизнь за гробом. Но и в Новое время нет-нет да и вспыхивало чувство протеста против «начала начал» человеческой жизни, чувство отчаянной непримиримости «куклы» со своей участью. Таково бунтарство Бонавентуры-Шеллинга. Таково бунтарство Мальдорора-Лотреамона. Таково же, по сути дела, и бунтарство Дали.

В сюрреалистической (далианской) утопии затаенно присутствует ощущение, что все задуманные великие свершения и творческие планы – только игра, пустое актерство. Не потому ли они постоянно оборачиваются театрализованными дурачествами? Подобно Дали, Лотреамон, а задолго до него и Шеллинг, творят свои странные миры где-то в промежуточном пространстве – между реальностью и фантазией, явью и сном. Жестокость этих миров не только беспредельна, она запредельна, а потому возможна лишь в воображении. Лотреамон, собственно, об этом и предупреждает читателя: «...ибо да будет вам известно, что и кошмары, холодным фосфорическим огнем пылающие по углам, и лихорадочная дрожь, что прикасается своей культей к моим щекам, и монстры, потрясающие окровавленными когтями, – суть творения моего ума...»<sup>153</sup> У Шеллинга и Лотреамона все происходящее – вымысел героя, игра фантазии, греза, то ли сон, то ли бред,



некое подобие театрального действа, которое разыгрывается в вымышленном нереальном пространстве. Пугающая достоверность описываемых событий не может обмануть: ужасаясь и ужасая, Бонаventura и Мальдорор – сочинители «бдений» и «песен» – еще и играют, как «играет» с реальностью воображение, творя фантастические вымыслы. Восставшие против «фальшивого» Мира-Театра с верховным кукловодом на небесах, они разыгрывают воображаемые «спектакли», создавая чудовищные гиперболы реальности. Не таков ли и Дали со своими «бдениями» в сумерках сознания, со своими безумными играми, со своим искусством, на котором лежит печать горькой и шутовской трагикомедии, когда человек не знает, плакать ему или смеяться?

Дон Сальвадор, на сцену!  
– Дон Сальвадор всегда на сцене!<sup>154</sup>

В годы учебы Дали в Мадриде гостем Студенческой Резиденции часто бывал уже упомянутый известный писатель, философ и идейный вождь «поколения 98 года» Мигель де Унамуно. Дали очень внимательно и увлеченно прочел его книгу «О трагическом чувстве жизни у людей и народов»<sup>155</sup>. С болью размышляя о судьбе Испании, потерпевшей национальную катастрофу (поражение в испано-американской войне, потеря последних колоний), Унамуно будет доказывать, что «трагическое чувство жизни» в высшей степени свойственно именно испанцам и коренится в глубинах народной души. Его философия – это философия смерти и воскресения, упадка и возрождения заново – отдельной личности народа, страны. По убеждению Унамуно, именно Испания – побежденная и униженная, несущая в своем сердце «трагическое чувство жизни», – будет вестницей спасения и возрождения других народов. Можно себе представить, как поразили и восхитили эти идеи молодого Дали! «Нам на долю выпало узнать, на что способна Испания, и поразиться ее вселенскому дару претерпевать муку и мучить, погребать и осквернять могилы, умирать и воскресать»<sup>156</sup>. Кто это написал? Унамуно? Нет, это написал Дали. Мало того, как известно, именно он решил уподобиться Спасителю – претерпеть муку, воскреснуть и воскресить других к новой жизни.

Н. Малиновская в предисловии к русскому изданию «Тайной жизни Сальвадора Дали» (она – переводчик и составитель) высказывает мысль о том, что Дали рожден быть ренессансным художником, да вот не повезло... Кто знает, ведь и сам Дали не раз посетует на то, что не пришлось жить в такое время, когда «ничего не надо спасать». Однако он имел мужество остаться современным, современным во всем – в хорошем и дурном, в успехах и срывах, в пристрастии к художественному утопизму, в эстетической неразборчивости, воспитанной массовой культурой, в неизменном интересе к научным открытиям (неслучайно у его смертного одра на тумбочке лежала книга физика Э. Шрёдингера «Что такое жизнь?»).

Дали, вероятно, тревожила мысль о возможном, а то и неизбежном поражении сюрреалистической (далианской) утопии. Тревожила, но не отвратила от намеченного пути. (Спаситель должен быть готов принять муки распятия!) А безумные игры, шутовские представления, театрализованные скандалы помогали ему ощутить себя по ту сторону реальности – в особом игровом про-

странстве, вне скучной обыденности и ученого здравомыслия. Но ведь игровая свобода – только иллюзия, поэтому шутовство Дали – еще и инструмент пародийного осмеяния его великих планов, его потуг совершить невозможное.

Ушли в прошлое грандиозные замыслы и безумное актерство «сюрреалиста № 1». Остались его картины. Картины жестокие, отчаянные, ироничные. Их не захочется повесить в жилом доме, ими трудно любоваться, их еще труднее понять. В «Дневнике одного гения» Дали рассказал о некоем электрике, который, увидев его гиперкубическое «Распятие», воскликнул: «Cristul!», «что по-каталонски, – пояснил художник, – равносильно ругательству, выражающему одновременно высшую степень восхищения, уверенность и крайнее смятение чувств!»<sup>157</sup> Да, таково искусство Дали. «Иногда мне кажется, – скажет он, – что Небеса видят мир сквозь мои картины. Пугающий мир»<sup>158</sup>.

## Художник, играющий в куклы

### *Действие пятое. Картина четвертая*

#### СТРАННАЯ ПОКУПКА

Неизобразимо! Господи, Боже мой!  
Где найду я перо!

*Николай Гоголь*

Как-то однажды в витрине одной из лавок на Монмартре, где торговали подержанными вещами и картинами, Пикассо увидел выставленный на всеобщее обозрение женский портрет. Он отличался столь очевидной, даже вызывающей примитивностью образа и исполнения, что художник не смог пройти мимо. Пикассо спросил о цене. «Сто су», – ответил торговец\*, и, распознав в покупателе художника, прибавил, что добротный холст портрета, купленного за столь ничтожную цену, вполне можно использовать вторично. Но Пикассо побудил обратить внимание на странный портрет не практический расчет (возможность использовать подержанный холст) и не подвернувшийся случай позабавиться и позабавить друзей, а быть может, им самим до поры неосознанный творческий интерес. Казалось бы, в беспомощной живописи он различил руку мастера, но только мастера какого-то иного типа, нежели Рембрандт или Веласкес, презревшего многие законы и нормы классического искусства. И в самом деле, оказалось, что портрет («Портрет Клеманс», 1895) написан Анри Руссо, которому в истории живописи XX века предстояло занять почетное место самого знаменитого художника-примитивиста\*\*.

\* По другой версии он запросил 5 франков.

\*\* Клеманс – покойная жена автора портрета. Другая версия – на нем изображена польская то ли учительница, то ли студентка Ядвига.

После этой покупки Пикассо устроил в своей мастерской банкет в честь Таможенника (ноябрь 1908 г.), а именно – веселую пирушку с озорными шутками, подначками и дурачествами (все-таки посмеяться над автором портрета хотелось!). Все, что происходило в мастерской, так же мало напоминало серьезное и чинное славословие виновника торжества, как и сам «виновник», некоторое время обременявший гостей своим любимым занятием – игрой на скрипке, исполнив вальс «Клеманс» собственного сочинения и, кажется, даже усладив слушателей пением песенок «Ах, как же я простужен» и «Ай-я-яй, у меня болят зубы», – совсем не походил на высокочтимого метра.

Задуманный с легкой руки Г. Аполлинера (он ни в грош не ставил искусство Руссо) как розыгрыш, банкет на деле так и не превратился в пародию на торжество, а сам Таможенник не заметил никакого подвоха. Много лет спустя Пикассо признается, что действительно им с друзьями хотелось превратить чествование Руссо в фарс, «но только он принял все всерьез, он плакал»<sup>159</sup>. Впрочем, Пикассо немного лукавил: ведь для него живопись Таможенника никогда не была предметом насмешек, иначе бы он не повесил «Портрет Клеманс» у себя в мастерской и не хранил его как величайшую драгоценность. Иначе бы он не озадачил всех своим суждением о купленной картине, высказанным во все не в шутку, а всерьез: «Это самый психологичный портрет из всех, которые я знаю»<sup>160</sup>. «Самый психологичный»? – да полно, какой психологизм можно узреть в незатейливо-грубоватой фигуре Клеманс?

В то самое время, когда в мастерской Пикассо чествовали Руссо, последний писал свой знаменитый парный портрет Аполлинера и его возлюбленной Мари Лорансен\* – «Муза, вдохновляющая поэта» (х., м., 1909. Москва, ГМИИ им. А.С. Пушкина. Вариант картины находится в Художественном музее Базеля). Приступая к работе, Руссо и не думал ставить перед собой задачу проникнуть во внутренний мир моделей, подсмотреть невольные движения души, промельк затаенной страсти. Зато он свои модели... обмерял. Аполлинер будет рассказывать, как художник измерял его нос, рот, уши, лоб, руки, ноги, видимо, для того, чтобы на портрете с возможной точностью соблюсти все масштабы и размеры. Той же процедуре, естественно, подверглась и Мари Лорансен. После таких предуготовлений мы вправе ожидать едва ли не фотографической точности портретных образов. Не тут-то было! Перед нами – две тяжелые приземистые фигуры на фоне словно вырезанных из картона деревьев и кустов. Они и сами будто неживые, с застывшими лицами-масками, неловкими жестами, слишком крупными кистями рук... Поэт (Аполлинер), одетый, словно респектабельный буржуа, замер, сжимая в руках рулон бумаги и гусиное перо, в ожидании, вероятно, откровений своей Музы. В ниспадающем складками платье (да это же древнегреческий пеплос!), увенчанная цветами, грузная, она так же мало похожа на Музу, как и стоящий рядом человек в костюме-тройке – на романтического поэта. Как-то так получилось, что маленькая изящная француженка с выразительными чертами подвижного лица превратилась у любителя вымерять и рассчитывать в тяжелую, неповоротливую идолообразную особу, а толстяк

\* По другой версии именно на банкете Руссо предложил Аполлинеру и Мари позировать для портрета.

Аполлинер – жизнелюбивый ироничный «раблезианец» – в благопристойного и явно умеренного человека. И вместе с тем картина привлекает обаятельным простодушием и по-детски непосредственным восприятием мира.

Расчувствовавшись после приема в его честь, Руссо сказал Пикассо: «Мы с тобой два самых великих живописца эпохи: ты – в египетском жанре, а я – в современном»<sup>161</sup>. Между тем обласканный всеобщим вниманием и готовый поверить в собственную значительность, Таможенник действительно, словно младенец, изрек истину: «жанр», в котором он работал, был действительно современным. И Пикассо, покупая «Портрет Клеманс», если это не понял, то, безусловно, интуитивно предугадал. (В то время как Аполлинер не оценил «Музу, вдохновляющую поэта» и не только хранил ее чуть ли не в подвале, но и не заплатил художнику за работу.) Да ведь и в самом деле, картина Руссо выглядит пародией (пусть простодушной, но пародией) на возвышенную романтическую тему (Поэт и Муза!), на античность и на классическую живопись вообще, как будто художник подглядел подобное изображение где-нибудь на дешевом рыночном коврике. Образы Руссо похожи на кукол (застывшие лица, одеревенелые позы, неловкие жесты) – так и кажется, что где-то запрятаны нити, за которые дергает невидимый кукловод.

Придет время, и Пикассо напишет свои знаменитые панно «Война» и «Мир», используя впрямую стилистику театра кукол и уподобив своих героев плоским, словно вырезанным из картона или бумаги кукольным персонажам. Еще раньше родилась «Герника» (1937) с ее куклоподобными фигурами, чей облик нарочито неправдоподобен, условен и чья экстатическая выразительность достигается путем гротескного преувеличения жеста и мимики, возможного лишь за границами иллюзии.

Когда Пикассо купил картину Руссо (позднее он приобретет еще три его работы), уже были написаны «Авиньонские девицы» (1907), которые будут связывать не только с зарождением кубизма, но и назовут «символом всего современного искусства»<sup>162</sup>. «Символом» – это слишком сильно сказано. Но то, что пугающие, грубые, куклоподобные, начисто лишенные психологизма «Девицы» (все они – будто разные ипостаси одного образа) действительно стали дерзким броском в неведомое будущее, – факт неоспоримый. Как же так? Не кощунственно ли, позабыв о Рембрандте, о Веласкесе, о Гойе, сотворить этих идолов, этих деревянных кукол с вытаращенными глазами, с неподвижными лицами и искореженными телами? И дело здесь не просто в увлечении художника африканским искусством, в частности масками, или каменной иберийской скульптурой (он даже сам в то время резал по дереву). Ведь важно было не только увидеть, но и *узнать* свое в чужом, когда творческая идея еще не обрела ясность, а лишь слабо мерцала в глубинах подсознания. Пикассо и в самом деле «не ищет, а находит», как он сам говорил, интуитивно чувствуя, *что* именно ему следует найти. (К примеру – картину Руссо.) Впрочем, так же будут поступать многие мастера XX века.

Новации современного художника-авангардиста многообразны. И все они, как правило, должны помочь взломать застывшие нормы классического образа (картина – «окно в мир», сцена-коробка, гармоничный строй музыкального произведения). В ход пойдет многое: предельно экспрессивное, сминающее и

корежащее форму чувство, волевая решимость расчленять предмет и пространство на плоскости и объемы, чтобы потом собрать их наново, попытки преодолеть неподвижность статического искусства и, напротив, прервать временную непрерывность искусства динамического. Художник-авангардист намерен выскочить из нормы, а потому готов перевоплотиться, стать другим, обрести дар лицедейства, чтобы воссоздать на холсте, на сцене, на страницах романа «неправильный» образ «неправильного» мира – вздыбленного, жестокого, утратившего гармоничность и цельность. Образ мира XX века. Художник пробует, меняет маски, притворяясь, как уже говорилось, то ребенком, то дикарем, то кем-то вроде сатира, охваченного дионисийским экстазом, а то и безумцем. Не вдохновленный свыше романтический Гений и не страстный искатель реалистической правды жизни, а художник-лицедей, намеренный посмеяться над старыми вкусами (как смеется клоун на арене цирка над мастерством акробата). Такой художник не прочь затеять игру с реальностью и с искусством, со зрителем (читателем) и с самим собой, чтобы, если повезет, высказать серьезные, нешуточные истины. Недаром, нет, недаром А. Бенуа пытался оскорбить и Пикассо, и Вс. Мейерхольда сравнением их творений с балаганом! И неслучайно такие попреки можно было бы адресовать многим мастерам XX века.

Среди тех низких (или низовых) жанров, которые неудержимо влекли к себе современного художника, особое место принадлежит кукольному театру. В самом деле, с чего начался новый век – век неклассического искусства? Вряд ли можно забыть, что куклоподобные «Авиньонские девицы» стоят у истоков живописного авангарда, что еще раньше скандально-знаменитая пьеса «Король Убю» Альфреда Жарри (1896), с которой, собственно, и началась эпоха театральной революции, рождена из кукольного представления, что за год до смерти Жарри (1907) в Петербурге был показан спектакль «Балаганчик» А. Блока – Вс. Мейерхольда, пронизанный стилистикой кукольного театра и продемонстрировавший новые способы художественного осмысления реальности. Тогда же (1907) упомянутый выше Гордон Крэг обосновался во Флоренции и, страстно увлекаясь кукольным театром (как известно, он изучал его историю, писал кукольные пьесы, сам изготовлял и коллекционировал кукол, а позднее издавал журнал «Марионетка»), сформулировал свою теорию обновления сценической традиции, в частности при помощи актера-«сверхмарионетки». По мысли Крэга, «сверхмарионетка» – «не плоть и кровь, а скорее тело в состоянии транса»<sup>163</sup>. (Разве не такими «сверхмарионетками» будут образы упомянутой «Герники»?). Пройдет несколько лет, и на сцене закуролесит Петрушка И. Стравинского, помогая композитору преодолеть инерцию музыкального жанра. А там уже совсем недолго ожидать появления на петербургской сцене футуристической оперы «Победа над Солнцем» (1913), а затем – знаменитого балета «Парад», поставленного С. Дягилевым в парижском театре «Шатле». Во всех этих спектаклях царит кукла, марионетка, и живой актер готов ей либо подражать, либо вообще уступить место на сцене. Уже позднее Антонен Арто, задумав взорвать традиционные основы театрального искусства и пробиться сквозь наслоения культур к дотеатральному, архаическому, пропахшим кровью и дымом жертвенников древним ритуалам, опять-таки вспомнит о кукле. На сцену его «Театра жестокости»

должны были выйти марионетки, манекены, куклоподобные актеры, изображая природные и космические силы, богов, героев, чудовищ.

Марионетки, куклы, манекены – право же, какое-то наваждение, казалось бы, неуместное в век, давно выросший из коротких штанишек... Тем не менее великое множество писателей (среди них – Метерлинк и Стриндберг, Шоу и Честертон, Белый и Блок, М. Кузмин и Булгаков), театральных режиссеров (Крэг и Арто, Станиславский и Мейерхольд, Таиров и Вахтангов), художников (в их числе – А. Бенуа и В. Серов, Кандинский и Клее, Де Кирико и Дали, М. Дюшан и Пикассо) либо напрямую использовали в творчестве стилистику кукольного театра, либо невольно делали именно куклу союзницей в трудном деле переосмысления традиции. Даже великий комик XX века Чарли Чаплин свою знаменитую маску «маленького человека» сотворил не без подражания марионетке.

Впрочем, увлечение куклами в Новейшее время – не новость. Задолго до XX века многие известные и даже великие писатели, драматурги, художники были не только большими любителями кукольных представлений, но и не забывали о кукле в своем творчестве (среди них – Сервантес и Кальдерон, Шекспир и Бен Джонсон, Филдинг и Свифт, Гоцци и Гольдони, Гофман и Тик, Байрон и Мильтон, Вольтер и Гёте, Гоголь и Салтыков-Щедрин). Даже сюжеты своих великих произведений Байрон («Дон Жуан»), Мильтон («Потерянный рай») и Гёте («Фауст») подсмотрели у кукольников.

Однако если раньше страстный интерес к кукольным представлениям был повсеместен (ведь еще не существовало ни кино, ни телевидения, ни мультипликации, зато на городских площадях в ярмарочные дни выступали заезжие кукольники, и держать домашний кукольный театр, мастерить кукол, принимать участие в кукольных спектаклях, писать для них пьесы и скетчи представлялось весьма увлекательным), то в XX веке многое изменилось.

Что теперь ищет художник (писатель, режиссер) в наивном кривлянье и не очень пристойных шутках какого-нибудь Пульчинеллы или Петрушки? «...Это настоящее, подлинное!»<sup>164</sup> – воскликнул Дягилев, посмотрев однажды вертепную пьесу «Рождество Христово», поставленную Н. Евреиновым в петроградском кабаре «Бродячая собака». «Настоящее!» «Подлинное!» Не так ли и Пикассо оценивал «Портрет Клеманс», назвав его, вопреки всему, «самым психологичным»? Рождался новый, неклассический язык образов, побуждая художника искать, пробовать, рушить и творить. Об этой сверхзадаче поэтически напишет Аполлинер:

Человек ищет новую речь и новое слово,  
О которых грамматикам нечего будет сказать<sup>165</sup>.  
(Перевод М. Кудинова)

Таинство человеческого разума, не привязанного к инстинкту выживания, заряженного стремлением знать, уметь, созидать, наделенного даром памяти и фантазии, таинство человеческого языка – понятийного и образного, научного и художественного, символического и бытового – в течение столетий и тысячелетий свершалось чудо сотворения смыслов, идей, образов, наполнилась копилка культур. Пожалуй, главным инструментом чисто человеческой способности вос-

парять над животным инстинктом явилось воображение (хотя, что тут причина, что следствие?), побудившее творить мифы, религии, научные и ненаучные идеи, художественные и нехудожественные произведения. Открывая и сочиняя материальную и духовную Вселенную, человек неминуемо включается в своего рода творческую игру с природой и собственными творениями (недаром мы говорим: «игра воображения»). Язык, каким бы он ни был, рожден и жив нескончаемой игрой воображения, заставляющей сравнивать, называть, обозначать, именовать и переименовывать предметы и явления, а потом — образы и смыслы предметов и явлений, а затем — образы образов и смыслы смыслов и т.д., и т.д. Как видно, неслучайно наш замечательный словотворец В. Хлебников назвал однажды язык игрой в куклы («...в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира. <...> Итак, слово — звуковая кукла, словарь — собрание игрушек»<sup>166</sup>). И в самом деле, разве не похож человек, созидающий «вторую природу» (культуру), на играющего в куклы ребенка, который смело отдается во власть фантазии? В XX веке, когда непомерно возросла необходимость коренного обновления языка (и не только языка искусства), мысль Хлебникова вряд ли кому-нибудь могла бы показаться парадоксальной.

### ИГРА В КУКЛЫ, И НЕ ТОЛЬКО ИГРА

И кто не согласится, что из всех тайн,  
раскрытие которых наиболее интересует  
человеческое существование, «тайна куклы»  
есть самая существенная, самая захватывающая?  
*Михаил Салтыков-Щедрин*

Когда говорят о кукле, первое, что вспоминается, — ребенок, играющий своей «лялькой». Кукла — детская игрушка. Существует даже точка зрения, будто давным-давно кукла родилась на свет именно для детских игр и забав. (Самой древней из найденных археологами кукол — 30–35 тысяч лет. Но можно предположить, что возраст древнейшей куклы — еще более солидный.) Впрочем, вряд ли кукла изначально была детской игрушкой. Как и идолы, истуканы, кумиры, она, скорее всего, долгое время мыслилась «двойником» духа, демона, бога, причем никак не образом, а именно их явлением *здесь и сейчас*. Если поверить Геродоту (I, 60) и Аристотелю (Афинская полития, 14), то даже пережившие архаику любознательные и не чуждые сомнению греки приняли за чистую монету мистификацию, устроенную Писистратом, который якобы въехал в город на колеснице вместе с богиней Афиной (конечно же, это была статуя или кукла). Память о таком глубоко архаическом восприятии надолго сохранится в обрядовой магии. Да и в кукле (подумаешь, игрушка!) нет-нет да и почудится что-то таинственное, колдовское...

Ю. Лотман противопоставляет адекватное восприятие скульптур и статуэток «взрослой аудиторией» («руками не трогать!») и неадекватное — «аудиторией детской», «фольклорной», «архаической» («руками трогать!»). Последнее, нацеленное на соучастие, равнозначно восприятию куклы. «...Статуя требует серьезности, кукла — игры»<sup>167</sup>. Но ведь в глубокой древности существовал обы-

чай мыть, одевать, украшать, умащать благовониями идолов-богов. Подобные ритуальные «игры» сохранялись и в древнем Египте, и в Древней Греции, и в Древнем Риме. Вспомним, к примеру, омовение в море и облачение в новый пеплос Афины Полиады для участия в главном афинском празднике Великих Панафиней. Или раскрашивание римлянами лица статуи Юпитера Капитолийского и одевание ее в прекрасные одежды перед праздничным шествием. А вызывающие у нас усмешку жертвенные трапезы совместно с «богами» (такие, как греческие Теоксении или римские Лектистернии), когда украшенные венками статуи богов возлежали или сидели (богини) за пиршественными столами рядом с людьми? Словом, здесь в полной мере проявлялось «архаическое» («фольклорное», «детское»), будто бы не серьезное, а игровое отношение к скульптурам, которые именно «трогали» – возили, приглашали к столу, воображали живыми – совершенно так, как поступают дети, играя в куклы.

Но в том-то и дело, что до поры до времени это была не просто игра, а игра ритуальная, т.е. игра всерьез, и присутствие бога среди пирующих не подвергалось сомнению. Тяжелые идолы, громоздкие статуи трудно было передвигать, носить, возить. (Статуя Афины – главная священная реликвия на празднике Великих Панафиней, скорее всего, представляла собой небольшую вырезанную из оливкового дерева фигурку богини.) Можно предположить, что в глубокой древности появился более удобный для ритуальных действий образ-предмет – кукла. Она могла быть любого размера, нетяжелой, сделанной из разных материалов, легко изменяемой и способной умирать, гореть в огне, тонуть в реке, чтобы потом возродиться к жизни (не в пример идолу, куклу можно легко и быстро сделать заново). В Древней Греции в мистериях, посвященных Адонису, с плачем хоронили две глиняные фигурки – изображения Адониса и Афродиты, – чтобы на другой день перед восходом солнца их выкопать и богиню – нарядную и украшенную цветами – бросить в море (возвращение «пеннорожденной» в родную стихию), а бога отнести в храм, празднуя его воскресение. Наверное, именно куклами и маленькими изваяниями (тоже, по сути дела, куклы) люди стали в конце концов заменять человеческие жертвы (например обреченных умереть вместе с вождем его жену и слуг). Разумеется, это произошло тогда, когда кукла стала осознаваться не только двойником бога или демона, но и человека. Когда древнеримские весталки каждую весну должны были бросать в Тибр 24 чучела из тростника и глины, посвящая свою жертву Сатурну (так называемое «Аргейское жертвоприношение»), они совершали архаический ритуал, некогда обрекавший на смерть 24 старика.

О. Фрейденберг считает, что архаическая кукла – это богиня, а не бог, а отсюда и специфика кукольного театра – «единственного театра, протагонистом которого является не мужское, а женское божество»<sup>168</sup>. (Скорее всего, все-таки речь идет не о театре, а о древнейшем дотеатральном ритуале.) Действительно, кукла эпохи неолита была, вероятно, связана с Великой Богиней (богиней Неба и небесной влаги). По мнению известного французского мифолога Ариэля Голана, женская кукла сжигалась и топилась в момент ритуального соития богини с богом, воплощенным в огне и воде<sup>169</sup>. Позднее, в эпоху бронзы, когда Небо стало мужским божеством, а Земля – женским, кукла становится двойником



хтонической богини Земли и участницей земледельческих ритуалов, а также погребальных и поминальных обрядов. И снова куклу ломали, топили, сжигали, хоронили в ожидании плодородия, благодатного дождя, наступления весны. Отзвуки архаических ритуалов надолго сохраняются в народных праздниках и обычаях. Славяне, плача и смеясь, предавали смерти чучела (куклы) Масленицы, Кукушки, Костромы, Кострубоньки, Купалы, а в Западной Европе хоронили Карнавал или отрубали голову Посту (в Италии – старуха Кваризима). Кукла изначально воспринималась как посредник между тем и этим миром, между жизнью и смертью. Как считают специалисты, в основе имен многих кукол – участниц земледельческих ритуалов (Мара, Марана, Марина) – неслучайно лежат ведические формы глагола «умирать» (*tamar, tamr* и т.д.)<sup>170</sup>.

Главное же, мне кажется, заключается в том, что в кукле, которую, по Лотману, в отличие от скульптуры, можно и нужно «трогать руками», с самого начала было заронено зерно драматизма. Со временем в ней все более и более начнут проступать черты мнимости, актерской подмены. Так что и в самом деле окажется, что «статуя требует серьезности, кукла – игры». Игры уже не детской, а театральной.

В эпоху классической Греции, когда из зазора между ритуалом и игрой (игрой мысли и воображения) уже родился великий театр и великая философия, существовал и театр кукол. Бродячие кукольники были любимы всюду и везде. Сократ не упускал случая остановиться перед ширмой кукольника; Платон и Аристотель толковали с учениками об устройстве Вселенной, держа в руках марионетку; для кукольных спектаклей сочиняли пантомимы и пьесы, а бывало (правда, уже в период эллинизма), кукольные представления давали даже на сцене знаменитого афинского театра Диониса<sup>171</sup>. Египтяне, скорее всего, собственно кукольного театра не знали (как не знали и театра высокой трагедии, подобного греческому, как не знали философии), хотя имели, конечно, и ритуальные куклы, и куклы-игрушки. Видимо, невелик был зазор между игрой и жесткими канонами религии и социальной жизни, чтобы из него мог родиться на свет божий человек, смеющийся задавать непростые вопросы о мире и о себе – в философских спорах и драматических столкновениях героя с Роком на театральных подмостках.

В становлении кукольного театра заметную роль сыграли механические фигуры и фигурки людей, животных, богов, которые, вероятно, впервые появились при дворах восточных деспотов. Они забавляли, изумляли, устрашали. Они двигались! Издавна, вглядываясь в изображение божества, человек пытался уловить знак одобрения, порицания или угрозы. Греки передавали из уст в уста рассказы об «оживших» статуях, которые двигали руками, ногами, поворачивали голову, кивали, вращали глазами. (Такие рассказы дошли до нас в передаче Геродота, Диодора Сицилийского и др.) Да что там, еще Гомер описывал в «Илиаде» подобные чудеса: троянки, прося Афину защитить город, положили на колени статуи богини (вероятно, сидящей) прекрасное одеяние, но Афина подала знак, что не принимает дар (Илиада, VI). В этой же поэме повествуется о замечательных творениях Гефеста – о подобных живым девам золотых прислужницах, о двадцати треножниках, которые сами двигаются на золотых

колесах (Илиада, XVIII). Легенды о чудесном мастере Дедале тоже наделяли его даром создавать «живые» не то статуи, не то куклы. Так, он якобы изготовил диковинную Афродиту,двигающую руками и ногами (само имя, а скорее прозвище великого умельца происходит от наименования идолов – «дедалов»). Но ведь речь идет о мастерстве бога или мифического критского мастера. То ли дело самим творить подвижные куклы! (По свидетельству Платона, их изготовлял великий механик Архимед.) Движениями искусственного существа можно было управлять, как бог управляет деяниями смертных. Механическая кукла играет «в жизнь», но она мертва. Механическая кукла изображает бога, героя или смертного, но ее «сделанность» слишком явна, чтобы забыть о том, что перед нами чудо, сотворенное человеческими руками. Ведь случалось даже и в авторстве скульптора заподозрить что-то неладное (обманное, игровое.) Как рассказывает Диоген Лаэртский, философ Стильпон, глядя на статую Афины, усомнился, что она бог. Ведь эта Афина создана не Зевсом, а Фидием! Стало быть, рассуждал философ, она не бог. Интересно, что Стильпон был привлечен к суду ареопага не за непочтительное отношение к образу божества, а за то, что он назвал богиню богом. На что другой философ – Феодор – резонно заметил: «Откуда он знает? Что он ей подол поднимал?»<sup>172</sup>. Диоген Лаэртский жил во II веке н.э., в период, когда подобные вольности вряд ли кого-то могли поразить.

Примерно в это же время (I или II в. н.э.) математиком и изобретателем Героном Александрийским был создан первый кукольный театр с подвижными, управляемыми при помощи зубчатых колес и шнурков куклами-автоматами. Это были уже чисто игровые куклы-артисты, способные на большее, нежели примитивное комикование, и имеющие свое особое (и наполненное механическими чудесами) пространство (театр Герона походил на маленький храмик). Появление удивительных автоматов механика из Александрии было подготовлено давним увлечением греков подвижными статуями и куклами. На площадях городов кое-где стояли любимые народом Афродиты Механикос – деревянные фигурки богини с подвижными сочленениями рук и ног, чтобы каждый мог подойти и поиграть – придать Киприде любую позу<sup>173</sup>. (Какая же это скульптура – конечно же, та самая кукла, которую, по Лотману, «можно трогать».) Да и в домах греки имели для забавы и развлечения движущихся кукол (часто фаллических, вроде непристойного Приапа). «Живая» кукла иногда казалась опасной, и ее, от греха подальше, держали на привязи<sup>174</sup>.

Куклы-автоматы были любимы не только греками, но и римлянами, они увеселяли восточных владык, византийских императоров, королей и князей Европы, они становились актерами средневековых мистерий и участниками карнавалов, торжественных въездов, религиозных и светских праздников<sup>175</sup>. В XVIII веке, в период всеобщего увлечения автоматами, романтики (прежде всего поздний романтик – Э.Т.А. Гофман) глубоко прочувствовали и показали в своих произведениях до поры до времени потаенный, зловещий смысл движущихся кукол. В механическом существе теперь нередко чудился образ несовершенства человека, его дисгармонии, его обреченности смерти.

Исследователь природы куклы Х. Юрковский резонно утверждал, что «когда кукла-идол начала двигаться, верующие стали постепенно превращаться

в зрителей»<sup>176</sup>. Следовало бы оговорить: когда они перестали уповать на вмешательство потусторонних сил. Кроме того, зритель зрителю рознь. Афиной описывает одно из развлечений на свадебном пиру в Македонии: после обильной еды и возлияний вдруг открылась комната, прежде скрытая за занавеской, и гости узрели множество статуй (кукол?), изображавших эротов, наяд, гермесов, панов и т.д.<sup>177</sup>. Идет ли речь о демонстрации вот таких, статичных или подвижных, фигур – зрители налицо, но зрители особые, нетеатральные, зрители, по удачному выражению Н. Брагинской, «театра изображений»<sup>178</sup>. И демонстрацию неподвижных, и демонстрацию подвижных скульптур (кукол), и показ картин художников, и представления мимов Герон обозначал одним словом – «эпидейксис». Неслучайно изобретателей механических чудес называли «тамматургами»; так же могли называться и балаганные шуты, и фокусники, и кукольники. Чтобы любитель фокусов и незатейливых развлечений превратился в зрителя кукольного театра, а кукла стала театральным актером, ей надо было выйти за рамки низового жанра и соприкоснуться с высоким искусством. Так случилось, когда кукла ступила на подмостки средневекового мистериального театра, чтобы наравне с живым актером играть сцены из Священной истории. Неважно, что дух площадного зрелища во многом определял стилистику этого театра. Зато уже имелись в наличии (во всяком случае, в период его расцвета) многие составные развитого драматического искусства: значительность тем (библейские и особенно евангельские сюжеты в высшей степени драматичны!), положенных в основу текстов, пусть упрощенных и открытых импровизациям; наличие (правда, не всегда) «руководителя игры» – своеобразного «режиссера» спектакля, который мог, на манер раешника, направлять действие прямо на глазах у зрителей; актерская труппа, хотя непостоянная и непрофессиональная, но спаянная воедино на время работы не только по обязанности, но и по велению сердца; наконец, декорации, реквизит, костюмы – их специально готовили, о них заботились и по возможности сохраняли на будущее.

Как известно, в Древнем Риме во время представлений по ходу действия иногда убивали, сжигали или распинали актера – привычная к жестоким играм публика и в самом деле требовала «полной гибели всерьез». Бывали и в средневековом театре случаи смерти на сцене (в основном в результате столь глубокого вживания исполнителя в роль, что не выдерживало сердце). Гораздо удобнее, конечно, в сценах мучений и казней использовать куклу: ей на виду у всех отрубали голову, ее терзали, распинали, бросали в кипящую смолу. Кукле не стыдно было показаться на глаза нагой (святой Варварой, Маргаритой, Доротеей или Аглаей). Кукла, в отличие от живого актера, как угодно долго могла пребывать в состоянии неподвижности, изображая пассивного свидетеля происходящих событий или человека из толпы. Кукла безропотно становилась драконом или змеем, великаном или карликом, чудовищем или самим Сатаной. Кукла безотказна, она – образец слепого актерского послушания (Д. Дидро в «Парадоксе об актере» сравнивает артиста, который находится во власти поэта, т.е. драматурга, именно с куклой). В то же время кукла привносит в театральное действо элемент внятной всем сценической условности, являясь зримым напоминанием о том, что театр – это прежде всего царство игры, а не царство иллюзии. Вероятно,

именно «кукольность» часто оберегала искусство раешников и кукольников от гнева светских и церковных владык. (Ведь это явно игра, а может даже, игрушка!) «Этот род театра, – пишет В. Перетц о представлениях марионеток, – к которому довольно снисходительно относились отцы Западной Церкви, является некоторое время единственным дозволенным для христианина зрелищем»<sup>179</sup>. Перетц утверждает, что первоначально мистерии исполнялись марионетками<sup>180</sup>. Что ж, ведь неслучайно родилась легенда о марионетке, ожившей в руках Франциска Ассизского (это чудо изображено на одной из фресок Джотто). В отношении к миру основателя францисканского ордена, исполненного «братской» любви ко всему живому, уже наметились признаки внутреннего недоверия к омертвелым схоластическим истинам, уже ощущалось приближение благодатной поры итальянского Возрождения. Св. Франциску приписывается создание итальянского пресепе (от *лат. praeseptum* – «ясли»), т.е. вертепа, в разных странах называемого по-разному (польская и малороссийская шопка, белорусская батлейка, русский раек). Из простейшей рождественской «живой картинки», которую, согласно легенде, сотворил Св. Франциск на время торжественной мессы (охапка сена, бык, осел – зримое воплощение места появления на свет младенца Иисуса), и произошли якобы многообразные вертепы и шопки – ящички с рисованными, а чаще – кукольными сценами Рождества.

Образный характер евангельских притч и высокий драматизм страстей Христовых, с одной стороны, и театрализованная форма католического богослужения – с другой, предопределили возникновение и развитие литургической драмы при воздействии такого мощного катализатора, каким была языческая обрядность народного праздника<sup>181</sup>. А какой же народный праздник без куклы? «Ожившая» в руках Св. Франциска кукла – это и есть своеобразная метафора «оживления» евангельских и библейских историй на подмостках театра. Тогда как вертеп – своего рода модель театральной сцены, разделенной на ярусы (небо, земля, подземный мир), ограниченной кулисами. («Вертепным» по своему типу будет еще шекспировский «Глобус».) А кукла-марионетка – модель актера, подражателя и игруна.

Уже Герон описывал ящик с дверцами (пинака), в котором двигались куклы-автоматы. И это было уже нечто совершенно иное, нежели, к примеру, увиденный Геродотом в Египте маленький храмик (прототип вертепа) с помещенной внутри деревянной позолоченной фигуркой бога Гелиоса, которую во время религиозного праздника перевозили из храма в храм (II, 63). Египетские жрецы творили ритуал, тогда как Герон – творец зрелища, творец уже прототеатрального пространства, где действуют, подчиняясь механику-режиссеру, созданные им игровые автоматы. Вообще, кукольный вертеп, в котором смешались традиции религиозного ритуала и языческой обрядности народного праздника, заключал в себе сильнейший импульс развития собственно эстетической (собственно театральной) игры. «...В Италии раньше и рельефнее, чем где бы то ни было, – пишет автор самой известной книги о куклах, – “священные представления” приобрели характер и оттенок настоящей драмы, через посредство марионеток»<sup>182</sup>. Вот именно, через посредство марионеток! Казалось бы, не слишком серьезная или, во всяком случае, наивная «игра в куклы» на самом деле имела весьма

серьезные последствия. Она сказалась на развитии не только средневековой драмы, но и театра современного типа, который вызревал в Италии на почве ренессансной культуры. Тогда же родилась и итальянская комедия масок. История этого профессионального театра тесно переплетена с историей театра кукольного (в XVII в. появится стационарный кукольный театр). Исследователи не находят никаких исторических свидетельств связи комедии масок с римской ателланой, хотя такая связь кажется совершенно неоспоримой. Не естественно ли предположить, что именно кукольники, никогда не прекращавшие бродить по городам и весям, не считаясь с войнами и государственными границами, стали посредниками между комедией масок, родившейся на пороге Нового времени, и античной традицией (аттическая Новая комедия с устойчивыми типажам вроде «Подозрительного» или «Брюзги» и древнеримская ателлана). Более того, Йорик категорически утверждает, что «“маски” обязаны своим происхождением и приобретенной известностью кукольным представлениям»<sup>183</sup>.

В самом деле, многие актеры *commedia dell'arte* прежде были владельцами кукольных театров и сами участвовали в кукольных представлениях, а впоследствии выводили героев этих представлений (вернее, их двойников) на большую сцену. Так, Йорик свидетельствует, что один из актеров комедии масок присвоил себе имя Буратино, подражая марионетке\*. (Надо сказать, что в то время существовали уже куклы самых разных видов и управление ими достигло высокого мастерства: они танцевали, ходили по канату, поводили глазами, умели «есть» и «пить» и т.д.). Маски итальянской комедии всем своим видом, движениями, жестами, ужимками и речами напоминают таких кукол. Раньше, в мистериях, куклы подражали живому актеру, теперь пришло время живому актеру на сцене профессионального театра подражать кукле.

О. Фрейденберг назвала куклу «древнейшей разновидностью актера»<sup>184</sup>. Кукла архаична? Да, но и современна. Протекали века, но «игра в куклы» оставалась востребованной не только в детском и кукольном театре, а повсюду, где не иссякла фантазия, где есть место творчеству. И прежде всего – в искусстве. «Игра в куклы» продолжается! И не только игра!

## О ЯЗЫКЕ КУКОЛЬНОГО ТЕАТРА

Марионетки в точности соответствуют моему представлению о том, чем должен быть театр.

Анатолий Франс

Язык кукольного театра? Да стоит ли о нем говорить? Он примитивен, наивен, прост. Незамысловатые сценки, уморительные персонажи, здоровый народный юмор и возможность ничего не принимать близко к сердцу, как в мире сказки, где все – выдумка, способная пугать или задевать за живое лишь маленьких детей. Герои кукольной сцены – особые существа: они не мучаются психоло-

\* «Бураттини» — перчаточные куклы, одетые в платье из грубой шерстяной ткани местного (тосканского) производства, окрашенной в яркие цвета и называемой *buratto*.

гическими проблемами и, попадая в опасные переделки, изувеченные и даже убитые, не заставляют зрителя переживать трагический катарсис. И если в народной комедии, в фарсах, в цирковых представлениях, бывало, на «бис» по несколько раз преступнику отрубали голову, то в кукольном театре подобное беспардонное нарушение иллюзии совершается наиболее просто и легко. Ведь это кукла! Марина Цветаева, бескомпромиссно осуждая жену Пушкина за непонимание гения, за глухоту к поэзии, за пустое кокетство, пишет о том, что Натали невинна. Невинна потому, что она – кукла. А может ли быть виновна кукла?<sup>185</sup> Это ведь только Дон Кихот в своем безумии мог принять за реальность разыгрываемую на сцене кукольного театра историю о рыцарских подвигах во имя прекрасной Дамы и броситься ее спасать, безжалостно сокрушая марионеточных злодеев. Обычно зрителю (если он не ребенок, не дикарь и не безумец) не удается отрешиться от жесткой условности кукольного представления, как бы (как бы!) возвращающего его в пору детской наивности.

Отчего же в постренессансную эпоху и особенно в XX веке так велик интерес художника к кукольному театру?

«Излагайте вашу историю по прямой линии, не залезайте вы в эти кривые и пересекающие...» – резонно советует Дон Кихот мальчику, который поясняет происходящее на сцене театра маэсе Педро. И в самом деле, «кукольные» сюжеты развиваются по прямой, а «кукольные» проблемы не бывают ни мучительными, ни неразрешимыми. Быть может, современному художнику хотелось бы освободиться от опутавших его «кривых» и «пересекающих», иначе говоря, избавиться от трудных проблем, преследующих человека, утратившего простосердечную веру и в мифические легенды, и в Божественное Откровение. Быть может. Ведь даже Дж. Джойс, закончив «Поминки по Финнегану» – роман, который является одним из наиболее ярких примеров обремененности современного сознания трудными проблемами, а также крайней усложненности образного языка, – неожиданно признался: «Мне кажется, что самое гениальное произведение в мировой литературе – это рассказ Льва Толстого “Много ли земли человеку надо?”»<sup>186</sup>. Видимо, наступает момент, когда хочется сбросить с плеч тяжкую ношу неразрешимых проблем и, как сказал поэт, впасть «в неслыханную простоту». Художник (писатель, драматург, режиссер) XX века не раз возмечтает вернуться к простодушию детства, к наивности дикаря, к алогичности безумца (или к непреложным истинам «опростившегося» Толстого), чтобы обрести утраченную ясность миропонимания, чтобы ускользнуть от диктата культуры (вернее – культур), от затвердевших критериев и норм. Вероятно, именно в этом кроется одна из причин поистине беспрецедентного увлечения художников балаганом, лубком, цирком, детским рисунком, архаикой. И кукольным театром.

Но, как видно, прав был замечательный знаток законов и беззаконий языка (как выясняется, не только разговорного, естественного, но и образного) Людвиг Витгенштейн, который пришел к выводу: «Задача резко очертить картину, являющуюся смутной, безнадежна»<sup>187</sup>. Как безнадежна всякая попытка убежать от современной, переусложненной и смутной картины мира к относительной простоте и ясности наивного, архаического или детского восприятия. Настоящий художник, даже приобщаясь к «неслыханной простоте» кукольного мирка,

и в этой простоте видит лишь способ приблизиться к пониманию современной и, ох какой непростой, реальности, а в самой кукле обнаруживает скрытую в ней многозначность. Если он и ищет в кукле подобие (кукла – «двойник» реальных или фантастических существ), то подобие особое, ни в коей мере не сводимое к возможно точной имитации «прототипа». Неслучайно исследователи кукольного театра отмечают, что в XX веке и в этом театре была востребована своего рода «кукольная кукольность», ориентированная, в отличие от сувенирной куклы или куклы-игрушки, не на иллюзорное подобие, а на его нарушение. Увидев в игровой кукле инструмент для смелого, даже дерзкого переосмысления принципов натуралистического искусства, Вс. Мейерхольд убедительно доказывал, что кукла «хочет... не копировать, а творить»<sup>188</sup>.

Укорененные в глубокой архаике формы народной комедии и комедии масок, балагана и кукольного театра несут в себе колоссальный запас не скованного догмами творческого воображения, что может помочь современному художнику и зрителю, преодолевая привычную привязанность к дотошному жизнеподобию образного языка, «мчаться, – как пишет Мейерхольд, – в страну вымысла»<sup>189</sup>. Ведь кукла, как правило, – не психологический образ, а типаж или маска. Кукла способна быть не только приблизительным, но и символическим подобием своего героя. В ней как бы пробуждается память о временах древних фетишей, когда Афродита была каменным конусом, Гера – доской, Лето – поленом, а Астарта – столбом, подобным стволу дерева с еще заметными остатками ветвей.

О. Фрейденберг, исследуя древнейшие истоки кукольного театра, назвала архаический прототеатр «вещным действием» (своего рода ритуальным показом священных предметов). Воспоминания о «вещном действе» навсегда поселятся на кукольной сцене, ведь кукла – не только образ, но и предмет, что, в частности, предопределило высокую театральную условность куклы-артиста, ее способность к игровому оборотничеству, к перевоплощению образа в предмет, а предмета – в образ. И если странный мир, куда попадает Алиса Кэрролла и где садовниками работают игральные карты (то ли садовники прикидываются картами, то ли карты прикидываются садовниками), кажется невероятным (сказка? сон? чудо?), то в кукольном театре подобные странности случаются часто. А. Василькова в своей книге о куклах упоминает спектакль «Гамлет» московского театра «Тень», который представляет собой серию отрывков из самых известных опер, оперетт и драм, разыгранных актерами – детскими игрушками. Среди них не только мишка, обезьяна, кукла, но и мячик, кегли и даже экскаватор<sup>190</sup> (тоже мне артисты!).

Нельзя не согласиться с Ю. Лотманом: «Кукольный театр обнажает в театре театральность»<sup>191</sup>. Именно такого «обнажения» театральности, «обнажения» игры будут искать, будут стремиться достичь и в театре, и в других искусствах художники-новаторы XX века. А кукла? Кукла станет их первейшим союзником в борьбе с «натурализмом», т.е. подражательным художественным языком, грозя вытеснить из сценического пространства живого актера, а из пространства живописной картины – жизнеподобный образ. А. Белый, А. Арто, Г. Крэг, Вс. Мейерхольд, В. Кандинский, О. Шлеммер, Ф. Леже и другие будут экспериментировать если не напрямую с куклами, то с «кукольностью», подрывая основы классиче-

ского мировосприятия. Ведь кукла – само воплощение игры, игры «в жизнь» (игры детской, театральной и шире – эстетической), а такая игра без фантазии, без преобразования реальности во что-то другое оставалась бы всего лишь мертвой копией этой реальности.

Кукла – воплощение игры! Не потому ли даже шут, клоун, комедиант – тоже ведь протагонисты игры – нередко подражают кукле, в которой слиты два, казалось бы, несовместимых начала – игровая свобода и игровая несвобода («я играю» и «мною играют»). Не из такого ли причудливого смешения противоположностей родилась «кукольность» великого комика Чарли Чаплина с его нелепой походкой и преувеличенной мимикой марионетки? Не эта ли «кукольность» помогла ему быть одновременно смешным и печальным, трогательным и бессердечным, ловким и будто подвешенным на невидимых нитях?

В известной статье о театре марионеток (она написана в форме диалога) романтик Г. Клейст, сравнивая сценические возможности танцовщика и куклы, отдает предпочтение последней, ведь ее, как он пишет, «грации» не может помешать ни сила тяжести, ни «жеманство», т.е. вмешательство мысли (кукла неразумна) или чувства (кукла бездушна). Клейст явно упустил из виду, что оборотной стороной «антигравности» (его термин) куклы является автоматизм, и ее удивительная игровая раскованность (кукла на самом деле намного ловчее живого актера: ей ничего не стоит, к примеру, на виду у всех потерять голову, руку, ногу и тут же восстановиться в прежнем обличье) таит в себе механическую заданность работы. Современный художник это очень хорошо понимает. Иначе не было бы марионеток и манекенов Кирико или куклоподобных образов Дали, в которых живое и неживое слились воедино. Иначе не родилась бы гениальная развязка мейерхольдовского «Ревизора» и, планируя постановку «Вишневого сада», тот же Мейерхольд не услышал бы в кружении танцующих гостей Раневской, в котором смешалось бездумное веселье и чувство трагической безнадежности, «кошмарную пляску марионеток в их балаганчике»<sup>192</sup>. Нечто подобное галопированию безмозглых людей-кукол увидят и зрители в сцене губернаторского бала в мейерхольдовском «Ревизоре». Это танец гоголевских «мертвых душ», лишь воображающих, что они живы, несущихся в бешеном танце, когда письмо Хлестакова уже прочитано и обман открылся. Их «кукольность» – напоминание об очень давнем архаическом сродстве куклы со смертью.

Хочется вспомнить в этой связи, что спустя более чем полвека известным польским режиссером Тадеушем Кантором будут поставлены спектакли, в которых образ смерти создается либо уподоблением марионетке живого актера, либо заменой его персонажем-куклой («Мертвый класс», «Велиполе»).

По прошествии многих лет (нет, целых жизней!) в школьном театре собрались бывшие соученики («Мертвый класс»). В руках у них – куклы – подобия их самих в детстве, словно прошлое, вызванное из небытия, но не возвращенное к жизни. Ведь несут, тащат, обнимают теперь уже старые люди мертвых кукол с пустыми глазами, с вывернутыми шеями, с бессильно болтающимися руками и ногами... Да и сами давние школьники, похоже, тоже мертвы. Время от времени они вдруг застывают, обращая к зрителям бледные неподвижные лица, или начинают неловко дергаться словно марионетки. Они такие же куклы, как



и те, которые у них в руках. И встреча бывших учеников происходит где-то в мире иллюзий, воспоминаний, снов – между жизнью и смертью, реальностью и бредом. А кукла ведь и есть воплощение такого «между», существования на границе бытия и небытия.

Именно язык куклы позволил Кантору добиться в названных спектаклях соединения мрачной поэтики смерти с элементами шутовства и игры, когда таинство призрачного возрождения мертвецов к жизни приобретает одновременно черты жутковатой обыденности и грубого комикования в духе площадного театра.

Кукла – искусственное существо, двойник, подмена живого неживым. Эта ее изначальная дразнящая неопределенность не раз будет использоваться в творчестве режиссеров, писателей, художников. (Вспомним, к примеру, неожиданный эффект превращения в куклу сбитого машиной человека в фильме Анджее Вайды «Все на продажу», построенном на смешениях жизни и игры, реальности происходящего наяву и призрачной реальности воспоминаний и кинообразов.)

Кукольный персонаж (как и вообще персонаж балаганный) тяготеет к гротеску и маске (маска – всегда гротеск). В кукольном театре нет места драме характеров, психологическим сложностям, тонкостям душевных движений. Но в «примитивности» куклы скрыта возможность особого «психологизма без психологии», когда сложный характер заменен характерностью, а «диалектика» характера – игровой сменой масок. «Смена масок» – самый древний прием ритуального, а затем театрального преобразования одного в другое, самый наглядный образ свершившегося изменения, развития. И современный художник (живописец, писатель, режиссер), искусный в мастерстве психологического анализа, будет нередко предпочитать своего рода «образной индукции» (ее инструмент – мимесис) «образную дедукцию» (ее инструмент – коллаж, монтаж, смена масок).

Маска – не застывшая навеки личина. Если она не музейный экспонат, если она «живет» в ритуальном или тем более театральном пространстве, то рано или поздно перемены неизбежны: маска породит свои подобия, аналогии, варианты. Самая древняя из масок итальянской комедии и европейского кукольного театра – неаполитанский Пульчинелла – станет прародителем французского Полишинеля, английского Панча, русского Петрушки, каталонского Путксинеллиса и, наверное, кого-то еще. Выделяя маску Пульчинеллы из всех остальных масок комедии дель арте, исследователи обычно отмечают ее неоднозначность. В самом деле, кем только ни пришлось побывать неаполитанскому пройдохе – и булочником, и огородником, и солдатом, и торговцем, и слугой, и художником, и вором, и контрабандистом. При этом он мог предстать умным и глупым, добрым и злым, оказаться холостым или отцом многодетного семейства<sup>193</sup>. Случалось, к примеру, и Арлекину менять род своих занятий и самому меняться всякий раз, как бы отрекаясь и в то же время не отрекаясь от себя прежнего. Его маска становилась подвижной в своей устойчивости, она расщеплялась на другие маски и снова вбирала их в себя (Арлекин – простак и хитрый обманщик, ловкач и неуклюжий увалень, веселый фокусник и зловещий посланец инфернальных сил).

Совмещение противоречий, нестойкая цельность типажных черт – чем не «диалектика» характера? Но нет, здесь – другое. Скорее уж своеобразная «игра в характер». Как похожа она на типичное для мифомышления дробление божества на многочисленные ипостаси, связанные с его рождением, деяниями, атрибутами, главными местами культа, с посвященными ему растениями и животными! В обилии эпитетов и отождествлений, которыми древние греки награждали своих богов, ярко выражен характер, можно сказать, кумулятивного способа сотворения образа. Дионис Двуобразный, или Двуматеринский (по одной версии мифа – сын Персефоны, по другой – Семелы), Дионис Вакхий (сопровожаемый вакханками), Дионис-Либера (Свободный), Дионис-Леней (от «ленос» – бочка, в которой давили виноград), Дионис-Бромий («шумный», «шумящий» – намек либо на характер дионисийских празднеств, либо на легенду о том, что в момент появления бога на свет загредел гром), Дионис-Омест (Сыроедец), Дионис-Антропоррест (Человекоразрыватель), Дионис-Лев, Дионис-Бык, Дионис-Козленок, Дионис Древесный или Дионис-Плющ, Дионис-Виноградная лоза, Дионис Бородатый и Безбородый, Дионис-Лабрис. И это далеко не все. Многочисленные определения как бы приводят образ Диониса в движение, заставляют воспринимать его с разных сторон и с разных точек зрения. Дробясь, он все-таки остается единым и готовым полниться новыми гранями, обогащаться новыми определениями.

Мифомышление, главным «рабочим» принципом которого были образные соответствия и аналогии, давно ушло в прошлое. Но забылось ли? Во всяком случае, сохранившиеся в фольклоре и в низовых жанрах искусства подобные (опять-таки хочется сказать кумулятивные) способы построения образа современному художнику оказываются чрезвычайно интересны. Только теперь серьезность мифического постижения мира и органичная наивность народного сознания уступят место мастеру, искушенному во всех стилях, жанрах, формах и готовому играть в любые эстетические игры. Как видно, неспроста Мейерхольд заприметил в многозначности маски «очаровательную игру света и тени», дающую возможность «зрителю видеть не только данного Арлекина, а всех Арлекинов, которые остались у него в памяти», а вместе с ними и «всех людей, хоть сколь-нибудь подходящих под содержание этого образа»<sup>194</sup>. И художник (актер, режиссер), и зритель активно строят такой образ, примеривая, прикидывая, меняя варианты, используя игровые приемы, связанные с особой природой маски, в застылости которой таится подвижная многоликость. Как не вспомнить о стрелеровской арлекинаде, вариативном истолковании итальянским режиссером образа Арлекина – от искрометно веселого до тревожного, сумрачного, почти трагического<sup>195</sup>. Или об арлекинаде Пикассо – целой серии творческих интерпретаций персонажа комедии масок и кукольного театра (художник даже наделял его портретными чертами своих друзей и себя самого).

Без сомнения, не овладей современный мастер способами непсихологической характеристики героя (своеобразная «игра в характер») или приемами нелинейного построения композиции драмы (спектакля) или картины (тоже своего рода «игра в сюжет»), не бывать бы реформаторскому театру Мейерхольда, не появился бы на сцене его многоликий и вместе с тем лишенный

определенного лица Хлестаков. «Хлестаков Э.П. Гарина, – пишет В. Щербаков, – фантом, пустота, химера страха – принимал множество обличей, сообразно ужасам, мнящимся чиновному люду. Препарируя конвульсии персонажей, режиссер обнажал механизмы действия страха, который превращает людей в заводные куклы»<sup>196</sup>. Мысль об эфемерности, странной «ирреальности» мейерхольдовского (и гоголевского!) Хлестакова, чья характерность воссоздается и тут же как бы расплывается, теряя четкие очертания под пугливыми взглядами окружающих, была высказана еще А. Белым в книге о Гоголе. Бледный, худой, плоский и черный, как привидение, как тень, в очках, делающих его застывшее лицо еще больше похожим на маску, Гарин-Хлестаков как-то вдруг начинал напоминать персонажа теневого театра, становился разболтанной марионеткой, паяцем, шутом гороховым, превращался в куклу. А ведь что такое кукла? Кукла и есть фикция, обманная лицедейская игра подобий (а Хлестаков – целый конгломерат подобий: подобие важного чиновника, подобие ревизора, подобие «столичной штучки», подобие велеречивого дамского обожателя, подобие жениха Марии Антоновны и т.д.). Белый прозорливо заметил, что «герои Гоголя под конец становятся какими-то марионетками» и многие сцены будто взяты «из народного *комедийного действия*, или театра марионеток, где личина вместо лица, а вместо личности – трафарет роли»<sup>197</sup>. По сути дела, все персонажи гоголевского «Ревизора» в постановке Мейерхольда – мертвые души. При всей открытой гротескности облика их характеры (по-гоголевски!) неустойчивы, проблематичны, исполнены противоречий (таков и сам городничий – комок опасений и страхов, и в то же время – чем черт не шутит – вдруг не зря поговаривают, что он не кто иной, как... Наполеон?). О какой определенности характера может идти речь, когда перед нами люди, у которых, кроме мелкой корысти, нет ничего за душой, у которых душа мертва, она просто отсутствует, как у куклы? Мейерхольду удалось затронуть главную струну творчества Гоголя, «горьким смехом» посмеявшегося над утратой человеком (русским человеком-«богоносцем») души, ведь без нее он только пустота, ничто, кукольное подобие себя настоящего. Финал «Ревизора» с застывшими куклами – не просто удачный режиссерский прием. Скорее – глубоко прочувствованная Мейерхольдом трагикомическая метафора гоголевской тоски по истинному человеку.

Исследователи творчества Гоголя и Мейерхольда не раз обращали внимание на «бесовство», затаенное в образе Хлестакова и с блеском сыгранное Гариным. Отсюда – странное оборотничество ловкого проходимца, а может, просто пустого человека «без царя в голове»; отсюда – будто играющая им злая воля, питаемая скорее даже не дурными замыслами самого Хлестакова, а словно бы засевшей в нем чертовщиной. (Недаром Мейерхольд не чурался в спектакле малоприятных физиологизмов: столичный хлыщ плюет на пол, икает, рыгает, ведь физиологизмы и непристойности обычно сопровождали появление на сцене дьяволов и дьяволят в средневековых мистериях, в балагане, в кукольном театре.) Хлестаков Гарина свистит и насвистывает (в русской традиции свист связывался с опасными колдовскими силами), ему ничего не стоит «просвистеть» все на свете, он ни за что не держится, ничем не дорожит. Он вроде механической куклы: нажмешь – она пищит или свистит, но жизни-то в ней нет...

Зерно inferнальности заронено в Хлестакове – что ж, такое ведь легко случается с бездушным, «кукольным» человеком (как тут не вспомнить о хтонизме куклы, о ее связи с колдовством, магией, черными силами зла). Быть может, не вполне осознанно, Мейерхольд, создавая воистину современный спектакль, обратился к древней многозначной семантике куклы и кукольного театра.

Не пожелай художник XX века воспользоваться, казалось бы, давно отжившими способами изображения человека, не возникла бы у режиссера смелая мысль сделать зримыми мечты городничихи о многочисленных поклонниках, не бывать бы на сцене и четверем шутам в бруковской «Буре» или пяти Пушкиным – в спектакле Ю. Любимова «Товарищ, верь...», не случились бы в блестящей постановке того же Любимова «Добрый человек из Сезуана» метаморфозы героини Брехта, которая по ходу действия превращалась то в добрую Шен Те, то в злого Шуи Та. Да что там говорить, без умения «играть в характер» или «играть в сюжет» не родиться бы эпическому театру Брехта вообще.

Хочется вспомнить блестящий анализ «Трехгрошовой оперы», принадлежащий Б.И. Зингерману<sup>198</sup>, который подробно рассмотрел характерные для драмы и спектакля Брехта приемы нарушения линейной логики драматического действия, прерываемого зонгами, цельности характера главных героев (она поставлена под вопрос их немотивированными поступками), единства стилистики «оперы» (к примеру, намеренный диссонанс сурового, временами грубого текста песен с лирической, подчас сентиментальной музыкой). Вместе с тем, сохраняя высоту авторской позиции, Брехт предлагает зрителю, взамен однозначных оценок (однозначных поступков, характеров, сюжетных ходов), ощутить волнующую сложность жизни. И быть может, сделать следующий шаг – понять эту сложность. (Сделать этот шаг и помогает названная статья.)

Главными инструментами создателя «Трехгрошовой оперы» Б.И. Зингерман справедливо считал эйзенштейновские принципы монтажа аттракционов и разъединения элементов. С их помощью, отмечает автор статьи, в спектакле воссозданы структуры мюзик-холла, цирка и ревю. Но не стоит забывать и о кукольном театре, где легко и без труда монтируются разные сцены, стили, жанры и живой актер (кукольник, раешник) с марионеткой. (Кстати, «Трехгрошовой опера» ставилась в краковском кукольном театре и, кажется, весьма успешно.)

По мысли Б.И. Зингермана, принцип монтажного построения в театре был впервые разработан Мейерхольдом. В театре – да. Но не в изобразительном искусстве, где пионерами явились кубисты, придумавшие коллаж и предвосхитившие подобные новации в других искусствах. Монтаж, как и коллаж (своего рода «вертикальный», т.е. пространственный, монтаж, развернутый на плоскости картины), – это прежде всего ничем не стесненная свобода авторского метода (вот уж «дедукция» так «дедукция»!).

Художник-новатор XX века захочет управлять сотворенными образами так же смело, как кукловод, дергающий за нити своих марионеток, не полагаясь на логику развития реалистического сюжета или характера, которая, бывало, даже уводила автора от первоначального замысла. Вряд ли случайно Мейерхольд несколько раз применял однотипный прием: длинный стол вдоль авансцены

перегораживает пространство и образует подобие ширмы кукольного театра («Балаганчик», эпизод «Столовая» в «Горе от ума»). Очутившись за этим столом-ширмой, действующие лица начинали напоминать то ли механических кукол, то ли марионеток (мистики в «Балаганчике», едоки в «Горе от ума»). Сам же режиссер, сознательно или бессознательно, мог уподобиться кукловоду – главному и единственному хозяину игры. Ведь «антигравность» – это на самом деле не только независимость от силы тяжести, но и высокий игровой потенциал куклы, не обремененной (как и балаган вообще) законами и нормами высокого искусства. Скорее всего, именно здесь надо искать главную причину увлечения современного художника (писателя, режиссера) стилистикой балагана и кукольного театра. Создавая переполненный смысловыми и образными «неправильностями» мир искусства XX века, он будет в кукольном театре (балагане, цирке) искать примеры вольных смещений комического и трагического, высокого и низкого, трогательного и грубо площадного, сотворенного и живого.

И еще об одной особенности кукольного театра, делающей его привлекательным для современного художника. Речь идет о пародийности, укорененной в самой природе игровой куклы. Пародия (*др.-греч.* «перепев», «пение наоборот», «пение наизнанку») – жальщее острие комедийного (и докомедийного) вышучивания, осмеяния, передразнивания. Издавна комедии «перепевали» и мифы, и трагедии, и события общественной и частной жизни. Пародия всегда предполагает известную степень свободы шута, пародиста, пересмешника от общепринятой точки зрения, чтобы без помех пересочинять все «наоборот».

Афиней приводит в своем «Пире мудрецов» отрывок из комедии Антифана (представитель Средней аттической комедии), в которой ремесло комедиографа оценивается как более трудное, нежели ремесло трагического поэта. Почему же? Да потому, что оно требует свободы вымысла (в то время как сочинитель трагедий использует всем известные мифы).

Во всем счастливо ремесло трагедии:  
Сюжет, во-первых, — он знаком всем зрителям,  
Когда еще ни слова не рассказано, —  
Поэту остаются лишь подробности.

.....  
Все это совершенно недоступно нам.  
Напротив, имена должны придумать мы,  
Интриги, речи, все, что им сопутствует,  
И что сперва случилось, что потом стряслось,  
Пролог, развязку<sup>199</sup>.

Античные комедиографы не оставляли в покое ни политиков, ни философов, ни поэтов, ни простолюдинов, ни свободных, ни рабов. Но марионеткам случилось быть еще смелее, еще непримиримее, ведь они — только «невинные» куклы. И если шуту, комедианту дозволено многое, то уж деревянным или костяным болванам тем более. «Марионетки Фотиния», — сообщает Йорик, — не щадили даже богов»<sup>200</sup>.

---

\* Фотиний, или Фотин — древнегреческий кукольник, пародировавший римских богов.

Но кукольная пародия всегда чревата самопародией, поскольку для нее главный объект осмеяния – театр. Древнегреческие кукольники выводили на сцену героев трагедий и комедий (например Аристофана), позднее в кукольном театре будут ставить Мольера, Корнеля, Расина, перекладывать на язык марионеток итальянские оперы (*Opera dei pupi*). И всякий раз, даже в самых серьезных кукольных подражаниях драматическому или оперному театру, была заметна примесь пародийного «пения наоборот». Так что кукла не только «обнажает в театре театральность», она ее еще и пародирует. Ведь кукла-лицедей – лишь подобие актера, и «если живой актер играет человека, то кукла на сцене играет актера»<sup>201</sup> (точнее: играет не только свою роль, но и актера). Кукольный театр, конечно, настоящий театр, но он еще и как бы «игрушечное» подобие театра, игра в театр, игра игры.

«Эта поэтика удвоения обнажает условность, делает предметом изображения и самый язык искусства»<sup>202</sup>, – пишет Лотман, усмотревший именно в такой характеристике кукольного театра причину особого интереса к нему художника XX века. Стремясь исследовать границы и возможности творчества, он будет снова и снова использовать прием «искусства в искусстве» («театр в театре», «картина в картине», «роман в романе»), чтобы посмотреть на собственный творческий «инструментарий» как бы со стороны (как смотрит на сцену театральный зритель). И опыт кукольного театра – пародийного зеркала «большой» сцены (тоже своего рода «театр в театре!») – не мог остаться не востребуемым. (Лотман даже делает вывод о выдвижении по этой причине искусства куклы «в центр художественной проблематики времени»<sup>203</sup>.)

Высокий игровой потенциал куклы, ее «антигравность», ее пародийность – все это определяет язык кукольного театра. Но кукла обладает еще одним неоценимым смысловым значением, приобретенным ею в ходе исторического развития. Отмечая, что всякий «существенный культурный объект» выступает, как правило, в двух обличьях – в своей прямой функции и в функции метафорической, – Лотман к таким объектам причисляет куклу, которая в своем метафорическом значении способна становиться, как он пишет, «образом всего сущего»<sup>204</sup>. Как уже говорилось, управляемые с помощью нитей или проволок куклы (точнее – марионетки)<sup>205</sup> уже в древние времена осознавались как трагический и смешной образ человечества, полностью зависимого от воли богов или Судьбы – великих «кукловодов», выводящих людей-кукол на сцену космического театра.

Марионетки, вероятно, родились на Востоке. Но только у греков существовал настоящий театр марионеток и кукольники-невроспасты (букв. «тянущие нить», или «тянущие жилы»), мастерски владеющие ремеслом не просто фокусника, но актера. Одному из них – упомянутому выше Пофину (по другой версии – Патеину), а может, и не ему одному, за большие заслуги даже воздвигли статую! Что ж удивляться тому, что именно пытливые и свободомыслящие греки, создатели философии, великого театра и его пародийного подобия – театра кукол (пока не стационарного и, может быть, только с одним актером, но уже превратившегося в гражданское достояние), – первыми углядели в плясках марионеток многозначную модель мироздания, которая помогала размышлять над вопросами о смысле человеческого существования.

Ощущая всю неизбежность висеть, словно марионетка, на нитях и проволоках, зажатых в руках богов или Судьбы, греку трудно было согласиться с участью пассивной, лишенной разума и души куклы. В чем первопричина столь, казалось бы, обидного для человека мироустройства? Да просто это игра, беспечная игра богов или неразумных космических сил. Прокл в своих комментариях к «Государству» Платона назовет такую игру богов «детской»<sup>206</sup>. (Вспоминается гераклитовский образ вечности — «играющего дитяти».) А.Ф. Лосев пишет, что эллины сохраняли представление о человеческой жизни и космическом бытии как об игре — «беспечной и неразумной, увлекательной и замысловатой» — на протяжении целого тысячелетия (VI в. до н.э. — V в. н.э.)<sup>207</sup>. Так неразумной или замысловатой? Факт тот, что греки, создатели великого театра, все чаще именно в образе театра представляли себе затеянную высшими силами игру. Полибий, Плутарх, Эпиктет, Платон и другие уподобляли жизнь человека игре на сцене космического театра, а земной удел каждого — предназначенной ему роли. Но как же в таком случае всемирному спектаклю не иметь замысла, драматического сюжета, плана сценической игры, руководимой искусным, а вовсе не неразумным или беспечным хорегом? (Недаром такого искусного «хорега» все чаще начинает олицетворять уже явно волевое начало — Судьба, Логос, Мировая Душа.) Да и человеку — актеру в космической драме — не очень-то хочется ощущать себя разболтанной марионеткой в руках всемогущего божественного «кукловода». Рождается мысль о том, что человек, если и не выбирает свою роль в космической драме, то, во всяком случае, может повлиять на выбор «хорега». В нитях и проволоках людей-марионеток начинают видаться страсти, которыми следует самим и управлять. Платон в «Законах» будет советовать полагаться лишь на золотую нить («золотой» называлась нить, крепившаяся к голове марионетки) — «священное руководство разума, называемое общим законом государства»<sup>208</sup>. Философ надеется, что в этом случае «миф о том, что мы куклы, способствовал бы сохранению добродетели»<sup>209</sup>. Человек — болтающаяся на нитках марионетка? Нет, Платон не зря сравнивает законодателя, устроителя государства с создателем трагедии — «наипрекраснейшей, сколь возможно, и наилучшей»<sup>210</sup>, уповая на способность человека самому участвовать в творчестве Мира-Театра. Пройдет время, и неоплатоник Плотин еще более настойчиво станет уверять, что «душа выбирает свою судьбу, противопоставляя «внутреннюю душу» «внешней тени» человека (она-то, собственно, и участвует в жизни-спектакле, разыгрывая на всемирной сцене войны, раздоры, преступления).

Протекли века, а рожденная пытливым умом и поэтической душой эллина метафора мироздания, в которой слились образы драматического театра и театра марионеток, продолжала жить, снова и снова побуждая человека задаваться вопросом о смысле бытия. В эпоху крутых переломов, когда менялась картина мира и, в частности, художественные идеалы и художественный язык, эта древняя метафора всплывала на поверхность из глубин исторической памяти, становясь предметом пристального внимания ученых, философов, художников. (Такой эпохой была эпоха романтизма, такой эпохой был и XX век.) В эти переломные периоды, как правило, нарастает тяготение к трагическому и нередко окрашенному богоборческими настроениями истолкованию образа

человека-марионетки, которым играет если не Бог или Судьба, то беспощадный социальный закон.

И последнее. Кукольный театр – веселый театр. Любая, даже самая трагическая коллизия приобретает на кукольной сцене характер откровенной игры, игры в куклы, когда все – ненастоящее, все – «понарошку» (ведь это еще и игра в театр!). «Не убивайся, – предупреждает читателя М. Салтыков-Щедрин, создатель гротескных образов людей-кукол, от слишком буквального понимания его сатиры, – ибо небо это картонное, земля картонная и вода картонная»<sup>211</sup>.

Так что же делает игровую куклу интересной для художника (поэта, писателя, режиссера) Нового и тем более Новейшего времени? Безыскусность? Высокая степень условности? Игровая свобода? Пародийность? Метафоричность? Веселое противостояние трагедии? И то, и другое, и третье. Язык кукольного театра примитивен? Да. Но именно этой примитивностью он и богат.

### «ФАУСТ» ИОГАННА ВОЛЬФГАНГА ГЁТЕ

...ибо что такое жизнь, если не акт первый,  
то есть ад в Божественной Комедии, через  
который человек проходит в поисках идеала.  
*Бонавентура («Ночные бдения»)*

Мысль о том, что великая поэтическая драма Гёте родилась под сильным влиянием кукольного театра, может показаться странной. Всем известно: сюжет «Фауста»\* был заимствован из народной книги о договоре с чертом, заключенном некогда одним алхимиком, колдуном и чернокнижником, жившим в XVI веке и погубившим богопротивным поведением свою душу. (Гёте читал эту старинную книгу, опубликованную во Франкфурте-на-Майне, родном городе поэта, Иоганном Шписом.) Что ж, сюжет прост, забавен, назидателен. Он оказался особенно хорош для кукольного театра и вскоре пошел гулять по свету вместе с бродячими кукольниками. Известно также, что Гёте не только читал старинную книгу о докторе Фаусте, но и не раз смотрел кукольные представления о нем (в частности в театре известного франкфуртского кукольника Шефера). И все-таки разве не целая пропасть отделяет творение поэта, полное философских раздумий и высокой поэзии, от простодушного комикования марионеток?

Когда Гёте еще только начинал работу над своей поэтической драмой (или драматической поэмой?) и написал «Пра-Фауста» (шел 1775 год), швейцарский писатель и эстетик И.Я. Бодмер, прослышав об этом, в частном письме позволил себе усомниться в возможности сотворить на эту тему что-либо серьезное. («Об этом жулике можно легко написать лишь фарс»<sup>212</sup>.) Однако Бодмер ошибся. Позднее (первая часть «Фауста» уже была издана) Гёте не раз спрашивали, какова основная идея его произведения. Поэт сердился: «Да и что бы это было, попытайся я всю богатейшую, пеструю и разнообразную жизнь, вложенную мной в “Фауста”, нанизать на тонкий шнурочек сквозной идеи!»<sup>213</sup>

\* Все цитаты из «Фауста» приведены в переводе Н. Холодковского.



В самом деле, «тонкий шнурочек» одной идеи – может, он и сгодился бы для фарса или кукольной драмы, но уж никак не для гётевского «Фауста». Впрочем, если нельзя назвать главную идею произведения Гёте, то можно почувствовать его главный «нерв». Этот «нерв» – страстная жажда знать – вопреки накопленной книжной мудрости, вопреки затверженным аксиомам, вопреки догмам и авторитетам, вопреки даже predetermined возможностям человека, готового заплатить любую цену (даже черту) за искомую истину («Пусть в самый ад спуститься я готов...»). Пафос просветительской эпохи – «эпохи Разума» – напитал великую поэтическую драму Гёте, а романтический культ Гения, Творца с большой буквы, способного возвыситься над ограниченностью любых явлений – природных и художественных, в том числе и над созданиями собственного ума и фантазии (так называемая «романтическая ирония»), – сделал возможным появление такого поэта, каким был автор «Фауста».

В одной из кукольных пьес о чернокожишке Фауст говорит: «...но я хотел бы все увидеть, ощупать руками, поэтому я решил отложить на время богословские занятия и предаться изучению магии»<sup>214</sup>. Средневековому доктору богословия надоела схоластика, и потому, возмечтав о «живом знании», ему остается только обратиться к знанию магическому, «бесовскому». Гётевскому Фаусту – двойнику автора, тоже устремленному к «живому знанию» (как известно, Гёте – противник жесткого просветительского рационализма), – предстояло погрузиться не в таинства магии, а в пучину живой жизни, пройти (опять-таки с помощью нечистой силы) сквозь времена и пространства, познать язык разных культур, искусств, народов, мифов, чтобы «увидеть», «ощупать руками» истину бытия. Обольщая Фауста соблазнами любых жизненных благ, Мефистофель произносит свою знаменитую сентенцию, имеющую на самом деле гораздо более глубокий смысл, нежели тот, который она обрела в устах бесовского прельстителя:

Суша, мой друг, теория везде,  
А древо жизни пышно зеленеет!

Заданный романтиками образ «живой истины» именно в гётевском «Фаусте» созируется, обретает пластическую форму в процессе возмужания человеческой души. («Чтоб я постиг все действия, все тайны, Всю мира внутреннюю связь...»). О. Шпенглер не зря назовет новейшую историческую эпоху «фаустовской», ведь именно в образе Фауста (гётевского Фауста), как ни в каком другом, выразится характерный для этой эпохи дух неудержимой, мучительной и сладостной устремленности человека, оставшегося в постренессансный период как бы один на один с миром и собственной судьбой, к познанию великих тайн природы и истории.

Логика сюжета в «Фаусте» нелинейна (даже в «классической» истории с Еленой Спартанской Гёте, придерживаясь единства места и действия, не смог отказаться от нарушения временного единства). В движении событий, в столкновении образов, мыслей и чувств, в диалектическом противоборстве противоречий и антитез бьется «фаустовский» вопрос о смысле человеческого существования. Огромный мир – прошлый и настоящий, реальный и фантасти-

ческий, жизненный и литературный – превращен Гёте на страницах «Фауста» в огромный Мир-Театр, на подмостках которого он, Гёте, разыгрывает грандиозный спектакль. Драматическая форма задуманного поэтом произведения была предопределена самим замыслом то ли трагической, то ли комической истории не легендарного чародея, нет – человека «эпохи Просвещения», «эпохи науки», пустившегося на поиск потаенных тайн бытия. Недаром Гёте предварил «Фауста» не только «Прологом на небесах», но и «Прологом в театре», закончив его следующими строками:

Весь мир на сцену поместите,  
Людей и тварей пышный ряд –  
И через землю с неба в ад  
Вы мерной поступью пройдите!

Однако даже в таком воображаемом Мире-Театре найдется ли место для театра кукольного с его простодушной поэтикой, незатейливым юмором, с его метафоричностью? (Тем более что Гёте чужд образ человека-марионетки, ведь он сам, как и его герой, являет собой отрицание такого образа.) По мнению В. Перетца, замысел «Фауста» зародился у Гёте под влиянием появившейся на подмостках драматической сцены пьесы о докторе-чернокнижнике К. Марло, тогда как «роль кукольного театра была чисто случайною»<sup>215</sup>. Так ли это? Хочется верить А. Аниксту, который считает, что замысел поэтической драмы созрел еще в эпоху «Вертера», задолго до того, как Гёте познакомился с пьесой английского драматурга<sup>216</sup>. Впрочем, если бы даже это было не так, особое пристрастное отношение поэта к кукольному театру свидетельствует об обратном. В «Годах учения Вильгельма Мейстера» описано первое глубокое театральное впечатление пятилетнего Гёте – он присутствовал на домашнем кукольном представлении. Бабушка подарит маленькому Вольфгангу на Рождество набор кукол, и с тех пор мальчик со страстью займется устройством кукольных спектаклей. (Позднее Гёте подарит кукольный театр своему сыну.) Уже будучи взрослым, он не забудет своих детских увлечений куклами, сочинит несколько кукольных пьес, а позднее создаст при Веймарском дворе кукольный театр, где, в частности, будет сыграна его «Комедия о Гансвурсте», написанная в 1775 году.

Так можно ли посчитать совершенно случайной роль кукольного театра в создании даже такого монументального произведения, каким является «Фауст»? В сущности, сам Гёте ответит на этот вопрос, вспоминая по прошествии времени о начале работы над фаустовской темой: «Идея этой марионетной [марионетной! – С.Б.] пьесы о Фаусте звучала и шептала во мне на разные лады...»<sup>217</sup> Быть может, сначала у Гёте и была «одна-единственная идея»: используя простодушный язык кукольного театра, высмеять бесплодную ученость самонадеянных вагнеров и безрассудство фаустов, готовых пуститься в опасные авантюры, чтобы вернуть молодость и заполучить все блага жизни. Но замысел «Фауста» мужал вместе с поэтом (ведь он работал над своим великим произведением 60 лет!), идея «марионетной» пьесы менялась, наполнилась новыми мыслями, образами, поворотами сюжета, высокой поэзией и философической мудростью.

В конце концов, вроде бы «марионетность» и вовсе потеряла для автора «Фауста» всякую цену. И все-таки ее след не стерся, не исчез. Не только потому, что замысел, как уже говорилось, был почерпнут Гёте из старинной книги и из кукольных спектаклей о докторе Фаусте, и не только потому, что многие сцены его поэтической драмы, по всей видимости, заимствованы у кукольников<sup>218</sup>. Главное заключалось в том, что язык игровой куклы проник в сердцевину возвышенного поэтического языка гётевского «Фауста», придав ему восхитительную жизненность, приправленную острым привкусом площадного юмора. И здесь особенно важна фигура Мефистофеля, который у Гёте преобразился из зловеще-комичного черта (в давних традициях мистерий, народного искусства, кукольного театра) в блестящего острым умом и язвительным юмором духа отрицания и сомнения. Мефистофель – антитеза Фауста, негативная «закваска» его бунтарства. Как и Фауст, он – личность. Что ж удивляться, что Бог в «Прологе» скажет ему:

К таким, как ты, вражды не ведал Я...  
Хитрец среди всех духов отрицанья,  
Ты меньше всех был в тягость для Меня.

Не кощунственно ли наделять Всевышнего таким странным признанием? Но, видимо, Гёте очень нужно было, чтобы читатель (зритель) не отождествлял Мефистофеля ни со зловещим Сатаной, ни с мелким бесом – чертом из *Faustpuppenspiele*, которого поколачивал дубинкой Гансвурст или Касперле (они участвовали в некоторых кукольных спектаклях о Фаусте). И все-таки в философствующем, под стать Фаусту, Мефистофеле нет-нет, да и проглядывала физиономия непотребного кукольного чертяки, сыплющего грубостями и непристойностями.

Фауст и Мефистофель. Они нужны друг другу как пара антитез, как «плюс» и «минус», как день и ночь, как добро и зло. Как серьезность (Фауст всегда серьезен) и шутливость. Комик из «Пролога в театре», отстаивая право участвовать в представлении «весельчака» и «забавника», советует своим собеседникам – Поэту и Директору:

Итак, смелей вперед! Вы можете заставить  
Фантазию, любовь, рассудок, чувство, страсть  
На сцену выступить; но не забудьте часть  
И шаловливого дурачества прибавить.

Мастером шаловливых, а порой и злонамеренных дурачеств в «Фаусте» почти всегда является Мефистофель. Дьявол мистерий, черт кукольных спектаклей немного страшен, немного смешон. (Ведь издавна смех означал победу над смертью и над силами зла.) Только вот в «Фаусте» Мефистофель не смешон, он сам смешит. Мефистофель подобен мудрым шекспировским шутам (напомню, что автор «Фауста» преклонялся перед Шекспиром), его речи язвительны и остроумны (нельзя не упомянуть второго литературного кумира Гёте – Лоренса Стерна). Но они еще и циничны. За этим дьявольским цинизмом чувствуется дыхание смерти, пустоты, Ничто. Мефистофель – пародия на Фауста, искателя истины и смысла жизни. И пародия эта гротескна, как гротескна пустая душа,

притворяющаяся живой, как гротескна пародийность театральной куклы, подражающей актеру. Мефистофель – прежде всего лицедей, мастер метаморфоз, фокусник, способный творить чудеса, которые кажутся то мистическими, то совершенно театральными, даже балаганными.

Реальный прототип доктора Фауста (напомню, что им был якобы известный ученый, алхимик и колдун первой половины XVI в.), читая, согласно легенде, лекции о Гомере в Эрфуртском университете, мог вызывать тени героев «Илиады» и «Одиссеи»<sup>219</sup>. (Тени не умерших людей, а эпических богов и героев – какой театр!) В конце концов магу и волшебнику, обвиненному в сатанизме, пришлось покинуть город.

У Гёте не Фауст, а Мефистофель лицедействует вовсю, показывая «тени», творя волшебные перевоплощения, обращая сон в явь и наоборот, а реальность – в театр или в маскарад. В своем неутомимом актерстве он подобен мифическому Протею (одно из действующих лиц классической Вальпургиевой ночи из второй части «Фауста»). Протей то невидим, то появляется в образе черепахи, то превращается в человека, то становится дельфином. Мефистофель не только сам готов принять любой облик – он командует, словно театральный режиссер, затеянным им самим грандиозным спектаклем со всякого рода перевоплощениями, странствуя вместе с Фаустом сквозь времена и пространства. Сон, фантазия и театрализованная игра – вот те волшебные палочки, с помощью которых творятся образные метаморфозы и происходит движение сюжета в «Фаусте».

В сочиненном юным Гёте «маскерадном действе» – кукольной драме «Ярмарка в Плундерсвейлерне» – действующие лица образуют странную мешанину, возможную лишь в день карнавала, на маскараде, да еще в неприхотливом балаганном представлении. Ну и, конечно, во сне или в воображаемом фантастическом мире (Доктор, Крестьянин, Патер, цыганский атаман, а рядом – Аман, Эсфирь, Агасфер, Мардохей и т.д.). Такое же, можно сказать, балаганное столпотворение героев и персонажей встречается и в «Фаусте». Выстраивая сюжет, «играя» им, Гёте монтирует реальные (вернее, реалистические) события со снами, фантазиями и театрализованными («маскерадными») действиями, нередко используя прием «театр в театре».

Так, в картину первой Вальпургиевой ночи встроена интермедия «Сон в Вальпургиеву ночь, или Золотая свадьба Оберона и Титании» (нечто вроде дьявольской пародии на пьесу Шекспира):

Уж не театр ли? Мне сдается,  
Что скоро здесь спектакль начнется.

После этой реплики Мефистофеля *Servibilis* (Подлизывающийся) отправляется поднимать занавес в театре, вызванном к жизни чарами нечистой силы (здесь все – фантазия, все – сон, все – спектакль). В интермедии участвуют не только Оберон, Ариэль, Пук и Титания, но и Любопытный путешественник, Ортодокс, Догматик, Реалист, Идеалист, Сын мира, Флюгер, Молодая и Старая ведьмы и т.д. Да ведь и то, что видится Фаусту не во сне, а как бы наяву, воссоздано чародейством Мефистофеля и представляет собой такой же фантастический калейдоскоп лиц и личин (на шабаше даже появляется Проктофантасмист,

или Задопровидец, – фигура, которая порождена сочным народным юмором). Классическая Вальпургиева ночь во второй части «Фауста», где гётевские герои встречаются не только со Сфинксами, Сиренами, Нимфами, Дриадами и прочими мифическими персонажами, но и с древнегреческими философами, а еще – с Муравьями и Грифами, тоже плод буйной фантазии Мефистофеля. А в фантазии все возможно. И Гёте это не скрывает. Когда то возникает, то исчезает гора, Фалес спешит успокоить встревоженного Гомункула:

Не беспокойся, та гора –  
Воображенья лишь игра.

Своеобразный «театр в театре» представляет собой и сцена маскарада в Императорском дворце. На маскараде вольно появиться любым маскам и любым ряженым – таким, как Оливковая ветвь с плодами, Почки роз, Дровосеки, Полишинели, Грации, Парки, Надежда, Мудрость и т.д. В Рыцарском зале того же дворца Мефистофель устраивает спектакль «Похищение Елены», вызывая к жизни тень легендарной красавицы. Фауст принимает фантазию за реальность, он восхищен, обворожен и уже готов воскликнуть: «Остановись, мгновенье, ты – прекрасно!», когда из суфлерской будки слышится голос Мефистофеля: «Опомнись же, не выходи из роли!» Где тут игра воображения, а где реальность? Где театр, а где жизнь? Вся история странствий Фауста в поисках идеала может показаться огромным спектаклем (Миром-Театром), сочиненным и разыгранным вместе с другими «исполнителями» Мефистофелем – драматургом, режиссером и актером в одном лице. Подобно Бонавентуре (как уже говорилось, это, скорее всего, псевдоним Ф. Шеллинга), который в «Ночных бдениях» смешивает до неразличимости сон и явь, театр и жизнь, фантазию и очевидность, Гёте в своей поэтической драме творит причудливую Вселенную, где сосуществуют исторические лица, литературные персонажи, аллегории, маскарадные маски и фантастические существа, призванные воображением поэта то ли в помощники, то ли в свидетели Фаусту – искателю идеала.

Выстраивая сюжет драмы, сплавляя воедино эпизоды своей собственной жизни и жизни человечества, мифические фигуры и аллегории (реальных лиц и абстрактных понятий), Гёте, благодаря фантазиям Мефистофеля, навеянными им снам, затеянными театральными представлениями и «маскарадными» действиями, абсолютно свободен в своем авторском праве соединять, разъединять, монтировать, переосмысливать, предвзято через голову века XIX абсолютную раскованность художника XX столетия. (Автор «Фауста», к примеру, с легкостью позволил себе «осовременить» античных Филемона и Бавкиду, и вряд ли дело заключалось просто в повторении имен, как он пытался объяснить удивленному такой вольностью Эккерману.)

«Фауст» являет собой вольное смешение стилей, приемов, языков, недаром так трудно определить жанр великого творения Гёте. В самом деле: что это – драма? трагедия? комедия? поэма? Высокая поэзия в «Фаусте» сменяется бытовым разговором, солеными шутками Мефистофеля, из которого нет-нет да и выглядывает кукольный Гансвурст, возвышенный язык перебивается так называемым кнителъферсом (подсмотренным у Ганса Сакса стихом, близким к

разговорной речи)<sup>220</sup>, а герои античных мифов и библейских легенд уступают место каким-нибудь совершенно балаганным персонажам вроде Хватай-добычу, Забирай, Догоняй, Держи-крепче.

В «Фаусте» много пения и музыки. «Звучат» голоса «солистов», «звучат» хоры и оркестры: иногда – торжественные, как оратории, иногда – незатейливо простые, под стать куплетам раешника или балаганного шута. Вместе с тем композиция поэтической драмы сохраняет удивительную стройность, гармоническую соразмерность и цельность. Известно, что для Гёте образчиком подобной стройности, соразмерности и цельности, в частности, служила архитектура Страсбургского собора, которым он восхищался (поэт учился в университете Страсбурга). В подобных соборах, как и в «Фаусте», возвышенный строй готики не мешает существованию в декоре элементов бесхитростного бытовизма и шутливого дурачества (бывает, даже не совсем пристойного).

Так чем же у Гёте заканчивается история Фауста? Как известно, Мефистофель обманул доктора: столетний одряхлевший и ослепший Фауст, слыша стук лопат, воображает, что до него доносится шум стройки на отвоеванных у моря землях (его последнее и великое деяние). На самом деле это лемуры роют ему могилу, в то время как Мефистофель радостно готовится наконец-то заполучить его душу. Однако в самый неподходящий момент, при виде прекрасных ангелов, Мефистофеля обуяла похоть (черт всегда похотлив), и душа Фауста была унесена на небо. Недаром, видно, имя доктора в латинской транскрипции (*Faustus*) означает «счастливый»!

Итак, налицо хэппи-энд и, можно сказать, мистический финал истории чернокнижника. «Фауст, трагедия познания? В самом деле? – иронизировал Ф. Ницше. – Я смеюсь над Фаустом»<sup>221</sup>. Немецкому философу, человеку другой эпохи и к тому же ниспровергателю христианства, претили все эти фаустовские муки познания, окончившиеся... чем? Крушением надежд? Смертью? Чудесным спасением души? Гёте отказался сформулировать главную идею «Фауста». Ведь его поэтическая драма (или драматическая поэма) – не собрание сухих догм, а спор «живых истин», рождающихся в столкновении образов, в противоборстве антиподов, в борении идей. При этом Гёте убежден и убеждает: никакой пафос познания не сделает человека властелином непостижимых тайн великой и вечной Природы.

И тем не менее в центре «Фауста» – человек свободной воли, не ведающий покоя в дерзком стремлении дойти до границ познания и, если придется, то и преступить эти границы. Герой Гёте – из тех людей, о которых он сам скажет с чувством восхищения и гордости:

Где те немногие, кто век свой познавали,  
Ни чувств своих, ни мыслей не скрывали,  
С безумной смелостью к толпе навстречу шли?  
Их распинали, били, жгли...

В эпоху Гёте любому из «тех немногих», жаждущих доискаться смысла жизни, еще незачем было грезить о Сверхчеловеке. Ему достаточно было быть человеком своего времени – «фаустовским» человеком.

Не слушайте нашего смеха,  
слушайте ту боль, которая за ним.  
*Александр Блок*

30 декабря 1906 года в петербургском театре В.Ф. Комиссаржевской состоялась премьера спектакля «Балаганчик». Маленькая пьеска А. Блока была поставлена Вс. Мейерхольдом (декорации – Н. Сапунова, музыка – М. Кузмина). Главные ее герои – балаганные маски (Пьеро, Коломбина и Арлекин) – разыгрывали незатейливую историю о любовном соперничестве, о напрасных мечтах, об одиночестве. Казалось бы, пустячок. Однако присутствие в балаганном действе высокой поэзии, символистской недосказанности, окутывающий его флер загадки, тайны мог означать только одно: простенькая, на первый взгляд, драма Блока сложна, многослойна и построена на совмещении несовместимого. А значит, только при помощи метода, который сам Мейерхольд назовет «театральными играми»<sup>222</sup>, можно избежать однозначной трактовки пьесы (балаганное действо или лирическая драма, фарс или трагедия). «Театральные игры», т.е. «игра в сюжет», «игра в характер», игровой прием «театр в театре» – да ведь кукла и «кукольность» в этом случае просто незаменимы! Мейерхольд был готов дерзать до конца и, вообразив себя кукольником, стать полновластным хозяином сцены, генератором «театральных игр».

Когда однажды Эккерман спросил у Гёте, как он себе представляет на театральных подмостках сцену маскарада из второй части «Фауста», поэт ответил: «В целом маскарад слишком многолик, и для него надобен режиссер, какого мы вряд ли сыщем»<sup>223</sup>. Скорее всего, Гёте имел в виду не только обилие персонажей, но и разветвленный, нередко скрытый за аллегориями смысл этой сцены. А вот для блоковского «Балаганчика» режиссер нашелся. И какой режиссер!

Спектакль Блока–Мейерхольда стоит в ряду тех немногих событий художественной жизни, которыми обозначено начало XX века. Мейерхольд неслучайно назовет автора «Балаганчика» «истинным магом театральности». Следуя его замыслу, усиливая и заостряя этот замысел, доводя его до предела сценической выразительности, режиссер впервые в истории театра, как совершенно точно пишет В. Щербаков, «сознательно отказывался от всякой иллюзорности»<sup>224</sup>. А помочь родиться спектаклю, свободному от *всякой* иллюзорности, могли лишь маски и куклы (разумеется, если речь не шла о беспредметности и абстракциях, чем будут впоследствии увлекаться футуристы). Надо сказать, что именно «кукольность» драмы была Мейерхольдом многократно подчеркнута (с чем не всегда соглашался Блок). Именно в «кукольности» режиссер усмотрел не только способ взорвать традиционные условности сцены, но и проникнуть в смысловую сердцевину блоковского «Балаганчика», почувствовать и передать глубоко скрытую за клоунадой боль.

Оригинальная конструкция, созданная для спектакля сценографом Сапуновым, тоже «кукольная»: на сцене, завешенной синими сукнами (имитация безбрежного пространства), – маленький белый театрик с красным занавесом. Верхняя часть сцены не закрыта арлекином, так что все веревки и проволоки

у зрителей на виду. Что это? «Неприкрытые колосники? Или ваги, которыми свыше управляют марионетки?»<sup>225</sup> Вот именно – ваги! Тут явный намек на «кукольность» сценического действия. Кроме того, на сцене маленького театра был выгорожен павильон с двумя дверями и окном, за которым – даль. Когда в окно выпрыгнет Арлекин, она окажется ненастоящей, нарисованной на бумаге, «кукольной». Как тот огонь, который ловкий Гансвурст из народной драмы о докторе Фаусте пытался, вместо того чтобы разжечь, просто нарисовать. В постановке «Балаганчика» дважды использован прием «сцена на сцене», чем дважды подчеркнута открытая условность театрального пространства, его «сделанность», его игровая вторичность. Мало того, его «кукольность». (В один прекрасный момент декорация маленького театра с легкостью, возможной лишь в кукольном театре, взлетит вверх.)

Логика развития сюжета «Балаганчика» кажется совершенно простой, и вместе с тем в пьесе много случайностей, неожиданных «вдруг», балаганных «а вот...», словно бы сменяющих друг друга «номеров». Да иначе и не может быть: ведь перед нами – не драма реальных конфликтов, а балаганчик, в котором разыгрывают свою смешную и печальную историю маски и куклы. На подмостках балагана легко уживаются различные жанры (комедия и трагедия, драма и фарс), как и разные языки (высокий и намеренно сниженный, поэзия и проза), чем Блок (подобно Гёте) мастерски пользуется. Автор «Балаганчика» включил в композицию бал-маскарад (своего рода «балаган в балагане»), который, как и в «Фаусте», позволил, пренебрегая сюжетной логикой, ввести в действие новые лица (в маскарадных костюмах они «свои» среди главных героев). Игра наслаивается на игру, и уже трудно понять, кто серьезен, а кто актерствует. Один из влюбленных (он наряжен средневековым рыцарем) задает даме сердца вопрос: «Вы понимаете пьесу, в которой мы играем не последнюю роль?» Роль в шутейной маскарадной игре? Или роль в пьеске, которая играется на сцене маленького театра? Или, может быть, роль в спектакле Блока–Мейерхольда «Балаганчик»?

Появление время от времени на сцене Автора (автора той пьески, которая идет в маленьком театре) окончательно смешивает карты, разрушая границу между подмостками и зрительным залом, между драматургом и его героями. Дело в том, что на сцене (ведь это балаган!) получается совсем не то, что он написал, – не трогательная история о неверной Коломбине с хорошим концом, а нечто странное, несерьезное, шутовское. «Я писал драму не для балагана», – возмущается Автор. «Я никогда не рядил героев в шутовское платье! Я не признаю легенд, мифов и прочих пошлостей!» – пытается здравомыслящий сочинитель воспротивиться духу балаганного своеволия. Но тщетно. Он и сам, не замечая, начинает играть шутовскую роль и, попав в атмосферу балаганчика, уподобляется кукле. (Когда он очень надоедает своими упреками, из-за кулисы высовывается рука, хватает его за шиворот и утаскивает, как марионетку, со сцены.)

Многие способы разрушения иллюзии (построение композиции пьесы по принципу «театр в театре», присутствие Автора на сцене, его суждения о спектакле по ходу действия) были, вероятно, подсмотрены Блоком у Людвига Тика (поэт прекрасно знал и любил немецкую литературу)<sup>226</sup>. Но для Блока главный



способ выхода за пределы реалистической иллюзии — «кукольность» персонажей пьесы. Не только сам Автор, но и его герои один за другим будут превращаться в кукол. Картонной окажется прекрасная Коломбина, примирив такой неожиданной метаморфозой соперников — Арлекина и Пьеро, которые вдвоем прыгают и пляшут вокруг упавшей в снег неживой подруги.

Куда ты звал? Как угадать?  
Ты предал меня коварной судьбе.

Так в конце спектакля жалуется Пьеро — самое поэтическое и трогательное существо в балаганчике (его сыграл сам Мейерхольд) — то ли на Арлекина, то ли на Автора, то ли на злой Рок. Но и этот, наделенный нежной и ранимой душой паяц способен в один момент превратиться в бездушную куклу. (Стоило Арлекину положить ему руку на плечо, как он вдруг упал навзничь, уподобившись безвольной марионетке.) Да и его более удачливый товарищ — Арлекин — он ведь тоже принадлежит «кукольному» миру балаганчика. Его попытка вырваться из этого мирка (выпрыгнуть в окно) окончится конфузом: рвется бумага с нарисованной далью. И вот уже соперник Пьеро летит вверх ногами в пустоту, как и положено безмозглой марионетке.

В сущности, все участники бала-маскарада — тоже куклы (бал же происходит в балаганчике!), и случившаяся там комическая перепалка (совершенно в духе кукольных фарсов) кончается тем, что паяц, получив удар по голове деревянным мечом, с криком «Помогите, истекаю клюквенным соком!» перегибается через рампу и повисает безжизненной куклой.

А мистики? В своих ремарках к «Балаганчику» поэт акцентировал «кукольность» мистического собрания: у одного мистика «беспомощно болтается нога», другой «производит странные движения рукой», третий — «выкатил глаза». (Как не вспомнить преувеличенную жестикуляцию и мимику кукол?) А когда Арлекин уводит Коломбину, которую мистики посчитали долгожданной Смертью, они, по замыслу Блока, безжизненно повисали на стульях как брошенные куклы, а их руки, спрятанные в рукавах сюртуков, усиливали это впечатление, делая «кукол» еще и безрукими. Мейерхольд заострил гротескный прием: за столом оставались лишь картонные выкройки фигур с намалеванными на них сажей и мелом сюртуками, воротничками, манжетами. Любопытно, что Гёте предполагал включить в своего «Фауста» сцену, когда Елена, скорбя по убитому сыну, в приступе отчаяния сдергивает с пальца волшебное кольцо, делавшее ее тень телесной, и Фауст обнимает пустое платье возлюбленной<sup>227</sup>. В балаганчике пустота подстерегает каждого, и будто для всех сразу кончается волшебство — и волшебство любви, и волшебство веселого маскарада, и волшебство ожидаемой встречи с мистической тайной. Балаганчик — такое место, где все обманчиво, неверно, изменчиво, где никакому, самому сердечному чувству не совладать с предательским оборотничеством бездушных паяцев. У всякого здесь есть свой двойник, свое второе лицо (где лицо? где маска?) и, в сущности, каждый, придет время, обнаружит свою картонность, свою «кукольность». (В другой пьесе Блока «Король на площади» король тоже окажется не живым человеком а... статуей.) Превращение персонажей «Балаганчика» в

мертвых кукол – все равно, путем ли прямой подмены живого неживым или методом актерского перевоплощения, – смысловой стержень драматического действия. (Снова оказалась востребована – быть может, неосознанно – хтоническая символика куклы, издавна связанной со смертью.) Неслучайно двойник Коломбины – Смерть (они взаимопревращаемы). Даже коса прекрасных волос, лежащая на плече девушки, способна обернуться косой Смерти, режущей жизни на корню. В «кукольном» мирке балаганчика торжествует Смерть, та самая, которую с таким нетерпением ожидали мистики, а в безыскусной любовной истории Пьеро, Арлекина и Коломбины затаен ужас обмана и утраты.

Образ Мира-Театра и еще чаще – Мира-Балагана, Мира-Маскарада – один из самых излюбленных в русском искусстве рубежа веков. Им дорожат символисты (они его поэтизируют и проклинают), он оживает в картинах художников-мирискусников, он – повсюду, он – как наваждение... Но там, где балаган и маскарад, там неминуемо появится кукла, марионетка. Не потому ли именно с куклой и кукольным театром многие связывали надежды на обретение нового пути в творчестве? Так, А. Бенуа, обожавший кукольный театр, одно время именно в нем видел залог создания в будущем истинно народного искусства («Наш кружок мечтал о таком театре еще в начале 1890-х годов...»)<sup>228</sup>.

Интересно, что символисты с их трудным, зашифрованным языком тоже нередко возлагали большие надежды на куклу. Морис Метерлинк считал именно кукол (!) лучшими исполнителями символистских драм. (Как известно, в 1894 г. он написал «три маленькие драмы для марионеток», в числе которых была и знаменитая «Смерть Тентажиля».) Вероятно, Метерлинку хотелось добиться полного устранения в игре актера всякой случайности, субъективности, всякого слишком живого чувства, чтобы главная тема – тема абсолютной незащитности человека перед велениями Рока – обрела выразительность образной формулы. «У них вид неподвижных, мертвых кукол», – говорит один из героев пьесы «В стенах дома» («Там, внутри») про тех, чья участь уже предрешена.

Русский символист А. Белый в книге 1908 года «Театр и современная драма», горячо критикуя как символистские «священнодействия» на сцене, так и любые попытки возрождения античного театра, именно в предельной условности кукольного образа усмотрел спасительное средство выхода из кризиса. (Он даже подумывал основать театр кукол.) По мысли Белого, замена живого актера марионеткой – это «и есть метод условного выявления перед зрителями символической *связи* образов драмы с возможно бóльшим устранением самих образов»<sup>229</sup>. (Примерно о том же писал и Метерлинк.) Символические (или вообще смысловые) связи вместо образов! Белый мечтал об арабеске. Блок в «Балаганчике», где и положено быть не жизнеподобным образам и характерам, а маскам и куклам, сумел прояснить, минув иллюзию, внутренние смысловые связи драматического действия, сделать явными затаенные в неприязнительной истории паяцев вовсе не «кукольные» метаморфозы жизни и смерти, смерти и любви, правды и лжи. Поэт убежден: чтобы не обмануть и не обмануться, надо искать «символические» (а вернее – смысловые) «связи» не в отвлеченно-эзотерических играх ума и воображения, а в реальной жизни. Блок будет с мучительной решимостью вырываться из затягивающей атмо-

сферы символистских кружков на улицу, к людям, к живым впечатлениям и чувствам. В образе мистиков он жестоко высмеял символистов с их часто над-жизненными идеями, с их эгоистической погруженностью в собственное «Я» (которое, увы, может оказаться пустым, как фигуры участников мистического собрания). Недаром вначале мистики назывались «дураками и дурами». Как уже говорилось, «кукольность» персонажей «Балаганчика» сделала образ этих «властителей дум» особенно выразительным.

Вообще-то говоря, Блок никогда не был восторженным поклонником балагана и кукольного театра, хотя в детстве и юности редко пропускал балаганные представления, которые устраивались в Петербурге на Масленицу. Он отдавал предпочтение драматическому театру, сам играл в любительских спектаклях, одно время даже хотел стать актером, дружил со многими театральными людьми и в период работы над «Балаганчиком» был страстно влюблен в актрису Н. Волохову. Бездумное шутовство, тем более зубоскальство, готовность с легкостью осмеивать все и вся поэта отвращали и пугали. В нем жило какое-то очень русское целомудренное отношение к святыне (хотя самого Блока не назовешь ни праведником, ни ханжой), которую следует оберегать от иронии и насмешки. А святыней этой была поэзия. Он чувствовал: наступило время, когда поэзию, где бы она ни возникала, нельзя оставлять незащищенной от разъедающей иронии, от «дьявольски-издевательской, провокаторской улыбки»<sup>230</sup>. Ее, как и Прекрасную Даму (живое воплощение поэзии), не должна коснуться неосторожная насмешка. Впрочем, свою Прекрасную Даму (как известно, ее олицетворением для поэта была его жена) он пытался уберечь и от низких реалий окружающего бытия (что не получилось). А поэзия – что ж, ее-то как раз, как и себя самого, поэт не боялся погружать в водовороты жизни.

Начало века в русской культуре – время не только расцвета театра, но и бесчисленных арлекинад в жизни и в искусстве. (Даже ученые собрания, вроде знаменитых «сред» Вячеслава Иванова, на которых бывал и Блок, часто превращались в шутовские маскарадные действия.) Обратной стороной тревожного предчувствия то ли близкого конца света, то ли его революционного обновления, стало веселое и издевательское скоморошество, превращавшее все вокруг в Мир-Балаган. Блок, вероятно, не раз был бы не прочь стукнуть по голове какого-нибудь показывающего язык паяца, как это сделал один из героев его пьесы.

Через шесть лет после премьеры «Балаганчика» поэт с болью отзовется о Н. Евреинове, талантливом человеке, который как раз готов был бездумно принять и в искусстве, и в жизни роль шута, позабыв сразу обо всех мучительных жизненных проблемах. (Мир – балаган! Так пляшите и кривляйтесь, паяцы!) Считая шута (Арлекина) единственным вызовом Року и антагонистом неминуемой смерти, Евреинов даже решится предложить альтернативу (разумеется, для него самого альтернативы не было): ницшеанский Сверхчеловек или Сверхшут, Христос или Арлекин? («Христос или Арлекин?» – книгу под таким названием напишет и издаст в 1924 г. последователь Евреинова Г. Крыжицкий.) Посмотрев один из спектаклей Евреинова в кабаре-театрике «Кривое зеркало» (ноябрь 1912 г.), Блок запишет в дневнике: «Ярчайший пример

того, как может быть вреден талант. Ничем не прикрытый цинизм какой-то голой души»<sup>231</sup>. «Голая душа!» Для поэта ничего нет ужаснее. Придет время, и Блок решительно отвергнет театральные новации Мейерхольда, окрестив их «мейерхольдией», в частности назовет вторжение балагана на драматическую сцену «одичанием» и «варварством». Но это будет потом.

Можно подумать, что появление «Балаганчика» и сотрудничество поэта с Мейерхольдом – чистая случайность. Но нет, ведь и в его поэзии того времени лирический герой (или его двойник) нередко именно шут, Арлекин, Пьеро («Я кривляюсь, крутюсь и звеня...»). Да, Блок, как и многие, примерял к себе клоунские одежды. Ему и в голову не приходило высокомерно взирать на Мир-Балаган с поэтических высот, ведь этот сумасшедший, мучительный, шутовской мир он носил в своей душе, он был лучшим поэтом этого мира.

Вот моя песня – тебе, Коломбина.  
Это – угрюмых созвездий печать:  
Только в наряде шута-Арлекина  
Песни такие умею слагать.

Арлекинады Блока (как и арлекинады Белого) чаще всего трагичны или трагикомичны. В них прочитывается фаустовская тема человека, испытывающего свою судьбу, тема, которая в XX веке не иссякла, а стала еще острее, еще болезненнее. Вряд ли Блок мог согласиться с Белым, который писал ему в 1903 году: «...роль *юродивого*, анархиста, декадента, шута мне послана свыше. С покорностью принимаю ее»<sup>232</sup>. Блоку не нравились все эти роли, маски, и надевал шутовской колпак он, вероятно, из-за боязни оказаться чужим на подмостках Мира-Балагана, Мира-Маскарада, надеясь в нем, в этом мире (другого-то нет!) найти, быть может, живую поэзию.

Поразительный вопрос задал поэт (прежде всего самому себе) в предисловии к сборнику «Лирические драмы» (1907): «А сложность современной души, богатой впечатлениями истории и действительности, расслабленной сомнениями и противоречиями, страдающей долго и томительно, когда она страдает, пляшущей, фиглярствующей и кощунствующей, когда она радуется, – души, забывшей вольные смертные муки и вольные живые радости, – разве можно описать всю эту сложность?»<sup>233</sup>

Драма «Балаганчик» – попытка вывести эту «современную душу» на подмостки, на «кукольную» сцену, рассказать о ней с детским простодушием, чтобы избежать приевшихся «серьезных истин» и пошлостей лирического самолюбования. (Вспомним, что в письме к Мейерхольду незадолго до премьеры Блок назовет балаган «тараном», способным «пробить брешь в мертвечине»<sup>234</sup>.) И быть может, что-то понять в этой «современной душе», «страдающей», «фиглярствующей», «кощунствующей». Ведь такая «современная душа» болела и билась в нем самом.

Подобно Гёте, Блок строит свою маленькую драму, следуя прежде всего личному жизненному опыту. Удушливая общественная атмосфера – ее поэт чувствовал «кожей», – разочарование в символистских идеях, усугубленное посещениями «сред» Вяч. Иванова, измена жены – Прекрасной Дамы, Девы,

Зари, которой вовсе не хотелось соответствовать в жизни своему поэтическому образу, – назревавший разрыв с Белым – все это потрясло основы душевного мира Блока и, казалось, никак не предрасполагало к балаганному шутовству. Теперь образ Прекрасной Дамы сменился образом Незнакомки – загадочной, изменчивой, непонятной (то ли ангел, то ли демон). А может быть, просто кукла, мертвая, бездушная кукла, картонная Коломбина? Мейерхольд усилит тему «кукольности», превратив ее в главный лейтмотив спектакля. (Все обманчиво, ненадежно, неверно.) Словно земля заколебалась под ногами поэта, утратили ясность людские лица и людские судьбы, все вокруг закружилось, завертелось, теряясь в снежных вихрях, в непроглядности вьюг и метелей. (Образ метели, вьюги, снежной маски – едва ли не основной в лирике Блока той поры.)

Я взвиваюсь, звеня,  
Пропадаю в метелях...

Ведь и в «Балаганчике» Арлекин уведет Коломбину в «серебристую вьюгу», и там, в метельном сумраке, картонная кукла упадет в снег, рассмешив обоих соперников, которые будут всю ночь, обнявшись, бродить по заснеженным улицам. (Она неживая! При чем же тут любовь, ревность, тоска? Смешно!) О трагедии мнимости, обманчивости, неверности идеала рассказано безыскусным и, несмотря ни на что, веселым языком балагана, кукольного театра. Грустной нотой заканчивается спектакль Мейерхольда. Балаганчик исчез, на сцене – одинокий, потерявший свою невесту Пьеро: «Мне очень грустно. А вам смешно?» И смешно, и грустно. Печально наигрывает на дудочке бедный паяц. Жаль его, жаль всех, кто обманут и несчастен. Но законы балагана не дают забыть, что перед нами – куклы, и в их радостях и страданиях всегда сохраняется ощущение лукавого лицедейства, пародийной игры, когда и чувства, и страсти, и само представление – «понарошку». (Не убивайся, зритель, ибо все здесь картонное!)

Мейерхольд угадал в «Балаганчике» трагикомедию. И хотя все в нем – не настоящее, поддельное, обманчивое (смех да и только!), но разве не метания живой «современной души» – души поэта – выразились в «кукольной» драме, пусть даже в неизбежно пародийном, балаганном ключе?

А впереди, в тогда еще неразличимом будущем ждала своего часа пока даже в замысле не существующая поэма «Двенадцать». В этой великой поэме слышится отзвук скромного «Балаганчика». (Притом что сам Блок в то время весьма иронично отзывался о своих первых драматических опытах.) В «Двенадцати» эпическое повествование прерывается голосами улицы, текст поэмы временами приобретает характер живого речевого общения (почти драма!). И снова, как в «Балаганчике», в снежных вихрях и метелях возможны чудеса превращений, грозящих изменить теперь уже не судьбу отдельных лиц (пусть даже эти лица – паяцы), а судьбу целого народа.

Во вьюжной кутерьме смешалось все и вся: Рождение Христа и рождение нового мира, святочное шествие и железная поступь красногвардейцев, «музыка революции», которую так хотелось слышать Блоку, и звуки пьяного разгула, возвышенный пафос грядущих перемен и кипение низменных страстей. Это уже не балаганчик, а великий и грозный Балаган Истории. В нем, как в игрушечном бала-

ганчике, затаилась угроза мнимости, обмана, зловещего оборотничества. Кто здесь ряженный? Кто настоящий? Кто живой? Кто картонный? В метельной мгле не разобрать. И что там впереди – то ли вертепная фигурка Бога со звездой из фольги, то ли в самом деле Спаситель «в белом венчике из роз» ведет всех – чистых и нечистых, праведных и грешных – в пока еще только ему ведомое будущее?

### «Война» и «Мир» Пабло Пикассо

Пикассо – это не речь,  
а изречение.

*Жан Кокто*

В 1945 году Пикассо завершил работу над картиной «Склеп» (х., м., уголь. Нью-Йорк, Музей современного искусства), в которой выразилась вся его ненависть к войне. Груда мертвых тел (искаженные лица, связанные руки, обнаженные женские груди, ступни босых ног) втиснута в тесное пространство комнаты, скорее всего, кухни (на столе бегло намечены контуры сдвинутой скатерти и кухонной посуды). Как и в «Гернике», смертоубийство происходит (нет, здесь уже произошло) в доме, построенном для мирной семьи и превращенном в склеп, гробницу, в которой едва умещаются громоздящиеся друг на друга трупы погибших. Снова, как и в «Гернике», художник использует холодную тусклую гамму бело-серо-черных цветов, не оставляющую ни малейшей надежды увидеть хотя бы один слабый проблеск жизни в этой картине торжества смерти. Как и в «Гернике», Пикассо не боится гротескно заострять облик замученных жертв, приближаясь к броской выразительности маски, куклы, марионетки.

Пережив тяжкое время оккупации Парижа, гибель в концлагере закадычного друга Макса Жакоба, смерть едва освободившегося из фашистской неволи поэта-сюрреалиста Робера Десноса, Пикассо под влиянием Поля Элюара вступил в компартию Франции. Между тем наступило время «холодной войны», и вряд ли кто-то мог бы усомниться в правоте умозаключения Альберта Эйнштейна: «Мы выиграли войну, но не мир».

Пикассо, само собой, оказался в рядах активных борцов против угрозы войны. Его знаменитая «Голубка» (литогр., 1949) украсила плакат международного конгресса сторонников мира в Париже. А в 1951 году художник напишет картину «Бойня (Резня) в Корее» (фанера, масло. Париж, Национальный музей Пикассо), в которой убийцы – нагие, как и их жертвы, – закованы сверху (лицо, грудь) в латы, делающих их похожими на механизированных чудовищ и бездушных марионеток.

В следующем году Пикассо начал работу над двумя панно – «Война» и «Мир», заказанными ему муниципалитетом города Валлорис для украшения внутреннего пространства старинной капеллы XIV века. К осени того же года оба панно (каждое размером в 100 м<sup>2</sup>, мазонит, масло, гуашь) были готовы, а в 1954 году торжественно установлены в капелле, которая стала именоваться «Храмом Мира». Стену напротив входа (своего рода «апсиду» «храма») тоже украсила живопись Пикассо.

Необычен, странным образный язык панно, превративший старинную капеллу в современный «Храм мира».

Разумеется, автор «Герники» не собирался создавать монументальные образы поджигателей войны и борцов за мир, следуя канонам реалистического искусства. Опыт работы над «Бойней в Корее», в свою очередь, показал, что соединение реалистического правдоподобия и крайней условности далеко не всегда способно предопределить настоящий успех. Несомненно, во время работы над «Бойней» в памяти художника не раз всплывал образец подобной композиции, а именно – «Расстрел мадридских повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года» Франсиско Гойи. Образец, который для автора «Бойни» остался недостижимым. (А вот «Герника», несмотря на всю условность ее языка, могла бы выдержать сравнение с трагической картиной великого земляка Пикассо.) Приступая к работе над панно «Война» и «Мир», художник волей-неволей вынужден был задаваться вопросом: каким же путем пойти? Как не погнаться за правдоподобием, способным разрушить условный язык монументальной живописи, и одновременно не впасть в ложный пафос, давно ставший ее проклятием?

Некоторые подготовительные рисунки к «Войне» и «Миру» поражают реалистической точностью и классическим совершенством. Но в конце концов художник решится следовать прежде всего языку балагана, детского рисунка и театра кукол.

Как известно, Пикассо с юных лет буквально «заболел» театром, дружил со многими театральными людьми, женился на русской балерине, не раз оформлял театральные спектакли и даже сам писал пьесы. Но более всего его влекли к себе (почти как коррида!) маленькие кабаре-театрики Барселоны, Парижа, Мадрида и, конечно же, цирк. В них слышались далекие отзвуки дотеатральных зрелищ, еще не «доросших» до жестких законов высокого искусства. Таков же кукольный театр, к которому художник всегда испытывал большой интерес. Как известно, в барселонском кабачке «Четыре кота» (молодой Пикассо был его постоянным посетителем) давались кукольные представления и спектакли театра теней. Позднее, отправившись в Италию работать над балетом «Парад» в исполнении труппы С. Дягилева (1917), Пикассо посчастливилось видеть выступления кукольников на площадях и улицах Неаполя. А еще он любил играть в «кукольный театр» со своими детьми и, вероятно, бывал с ними на кукольных представлениях. Все это сказывалось – иногда непосредственно, иногда опосредованно – на его творчестве: к примеру, куклы, сделанные художником для дочери Майи, в сущности, предопределили образный строй монументальных панно для «Храма Мира».

В придуманных Пикассо незамысловатых и наивных фантазиях на тему войны и мира сразу же ощущается атмосфера театра – наличие сцены, рассчитанного на зрителя действия, рисованных декораций. Но это особый театр с особыми актерами. И какие бы влияния ни пытались обнаружить в «Войне» и «Мире» (этруски, Гойя, Домье), главным, если не сказать единственным, образцом для художника все-таки оставался именно кукольный театр, причем прежде всего – домашний, самодеятельный, а потому допускающий сколь угодно вольное обращение с этим образом.

Задачу противопоставить образы-антиподы (война – мир) Пикассо решает так, как мог бы ее решить сказочник или кукольник, пренебрегая конкретикой событий, условиями места и времени и погружая зрителя (слушателя) в волшебный мир фантазии. Фигура войны (один из ее прототипов – сын) с окровавленным ножом в одной руке и с лотком смертоносных бактерий – в другой, с торбой, наполненной черепами, за спиной, напоминает сказочных чудищ, которыми пугают детей, и сделанных из дерева, тряпья или соломы обрядовых кукол, чья судьба – сгорать в огне, тонуть, словом, погибать под хохот веселящейся толпы. Война выезжает на черных дорогах, влекомых тройкой черных кляч. Это похоронные дроги, дроги смерти, недаром земля (сцена!) под ее колесами окрашена в красный цвет, будто залита кровью. Сзади видны черные силуэты людей с секирами, пиками, кинжалами, сражающихся не на жизнь, а на смерть. (Пикассо, несомненно, вспомнился театр теней.) А слева у края панно высится фигура воина с копьем, весами (символ справедливого суда) и щитом (на нем – изображение «голубя мира»), преграждающего дорогу кровавой войне. У его ног – заколосившиеся хлеба – древний символ жизни и надежды.

На противоположной стене, активно используя принцип коллажа, художник воссоздает картину мирной жизни человечества, во многом следуя традиционным представлениям об идиллическом существовании, о золотом веке и земном рае: увешанное плодами «райское дерево», гроздь винограда (виноградная лоза в древних традициях отождествлялась с Древом Жизни и символизировала бессмертие), мать и дитя (счастливое материнство), мифический фавн со свирелью, веселящиеся нагие женщины и дети. Впрочем, ничто не мешает Пикассо легко любую традицию нарушить. Странно, но мы видим в композиции «Мир», что не просто пахарь – идиллический земледелец, – а маленький мальчик трудится на пашне. Не потому ли, что вся эта придуманная художником картина рассчитана прежде всего на детское восприятие? И наверное, именно такому сказочному мальчику с пальчик только и могла прийти в голову мысль впрячь в плуг чудесного крылатого коня, весело, как бы танцуя, идущего по полю.

Крылатого коня? Уж не о Пегасе ли – древнегреческом символе поэтического вдохновения вообще – идет речь? В самом деле, в панно содержится ненавязчивый намек на присутствие разных видов искусства: фавн играет на свирели, женщины (нимфы?) танцуют, склонился над листом бумаги художник или поэт, а рядом, похоже, человек что-то мастерит (быть может, гончар или скульптор?)

Сведя в едином пространстве капеллы «Мир» и «Войну», Пикассо затеял своего рода «перекличку» образов-антиподов: мальчик-пахарь – продолжатель жизни и война – сеющая смерть, пляшущие женщины – олицетворение радости мирного существования и черные тени участников кровавой битвы, крылатый Пегас и зловещие кони войны, плуг – орудие маленького орача и дроги, везущие беды и смерть. Молодая мать склонилась над книгой («Мир»), а на противоположной стене – горящая книга под копытами черных коней смерти. Наконец весам в руках защитника мира и вестника праведного суда («Война») вторит целая система противовесов, загадочных, малопонятных, которые включены в картину мира. Танцующая женщина-нимфа на одном пальчике едва удерживает песочные часы (быть может, символ времени?) и ребенка (символ будущего?),



тогда как на голове малыша раскачивается балансир с взлетающим к небу воздушным шаром, наполненным птицами, и с другой стороны – со опускающимся вниз аквариумом с рыбками (знаки воздушной и морской стихий?). А возможно, все эти колеблющиеся противовесы – намек на неустойчивость, хрупкость гармонии мирного существования?

Впрочем, Пикассо вряд ли имел намерение планомерно и со всей серьезностью использовать в своих композициях определенные символы и аллегории. Если они и рождались, то в игре, иногда сказочно преображаясь (например крылатый конь [Пегас], на котором пашут). Создавая свои панно, художник прежде всего играл, играл так, как он играл « в театр » со своими детьми. Не потому ли « Мир » и « Война » проникнуты доброй насмешливой иронией взрослого, ввязавшегося в ребячью игру.

Используя бrikолажный метод и собственный опыт устройства самодеятельного домашнего кукольного театра для детей, Пикассо « снижает » серьезную и будто бы заведомо пафосную тему до уровня балаганного представления, участники которого – нелепые и нескладные – будто сварганены на скорую руку, выпилены, выструганы из дерева или фанеры, а может, вырезаны из бумаги или картона. Кстати говоря, художник умел не только изготавливать мягкие куклы, но и мастерить фигурки и предметы из бумаги. Жан Кокто вспоминал, как однажды во время его болезни Пикассо, желая развеселить друга, прислал ему в подарок вырезанную из бумаги и так хитроумно сложенную собаку, что она могла проделывать невероятные вещи: поднималась на задние лапки, виляла хвостом и двигала головой<sup>235</sup>. Может быть, и это умение пригодились художнику во время работы над « Войной » и « Миром »?

Кроме двух панно на противоположных стенах капеллы напротив входа размещено третье панно (нечто вроде « апсиды ») с изображением четырех фигур, представителей разных рас (аллегория счастливого человечества). Контуры фигур схематичны, их лица и вовсе не прорисованы. Почему? Да потому что главным является жест братского рукопожатия, руки, протянутые к золотому диску солнца (Пикассо, как всегда, легко нарушает пропорции, изображая прежде всего не руки, а движение рук.) На фоне золотого диска отчетливо виден летящий белый голубь с оливковой ветвью (символ мира) в клюве.

Итак, Пикассо, решая задачу создания монументальных панно на тему войны и мира, действительно впадает прямо-таки в « неслыханную простоту » (пользуясь словами Б. Пастернака). Простейшие образы-антиподы, простейшие символы и аллегории, куклоподобные персонажи, легко « читаемые » смыслы. Огромное золотое солнце неправильной формы, с темным многоугольником и красным « зрачком » внутри, с лучами-ветками, висящее над идиллическим пейзажем в панно « Мир », – такому светилу – сказочному, декоративному, бу-тафорскому – самое место, к примеру, в кукольном театре.

Но так ли уж непритязательно просты бесхитростные образы Пикассо? Стоит присмотреться, и видишь, что под « неслыханной простотой » его живописи, тяготеющей к балагану, скрывается изощренное мастерство современного художника. Видимая незатейливость коллажных композиций (Пикассо словно « сшивает » их из отдельных отрезков), забавный « игрушечный » « Пегас » – ху-

дожник совмещает профиль и фас, выворачивая морду и круп коня, намеренно не обращая внимания на то, где начинается его нога, явно жертвуя анатомической правильностью во имя передачи движения. То же можно сказать и о других фигурах. Пикассо, словно кукловод, выводит на сцену своих куклоподобных персонажей. Но он не просто кукловод, он прежде всего творец этих сложно-примитивных образов, соединяющих в себе «неслыханную простоту» с непростым языком современного искусства. Неслучайно ему пришла в голову мысль воссоздать в Валлорисе нечто вроде средневекового балаганно-мистериального действия. Тесное пространство капеллы с арочным сводом сравнивали с бочкой. Когда посетитель входил, большие фигуры «Войны» и «Мира» обступали его, склонялись над ним, как бы заполняя все пространство капеллы и выходя за границы собственно панно. Все это создавало непередаваемое ощущение сопричастности зрителя к изображенному на стенах. По замыслу Пикассо, посетители должны были входить в капеллу с горящими свечами в руках – тогда в колеблющемся неровном свете живописные фигуры словно начинали двигаться, вовлекая зрителя в атмосферу таинства и волшебства.

Наверное, надо побывать в «Храме Мира», чтобы понять выразительность образов Пикассо. Поверим Кокто, который, побывав в капелле, писал: «Однажды, когда я вышел из ангара, где Пикассо работал над фреской\* “Война и Мир”, природа показалась мне слабой и невнятной»<sup>236</sup>.

Особый примитивно-изощренный характер живописных образов в «Храме Мира» родился на скрещении языка кукольного театра и новаторского языка художника XX века. Хочется думать, что именно это и позволило сохранить великую тему живой.

\* \* \*

В поздних графических сериях Пикассо очень часто встречаются образы театра, цирка, корриды. Но художник не забыл (и, как видно, неспроста) и о театре кукольном. Как уже говорилось, иногда даже живописная картина, облепленная головами зрителей, кажется, вот-вот превратится в театр марионеток: например, офорт из серии гравюр «156» (4.2.70). Две гравюры той же серии, условно называемые «Театр» (3.2.70 [II] и 11.3.70), являются, скорее всего, изображениями кукольного представления – с царями на троне, клоунами, какими-то мифическими персонажами. И снова Пикассо не думает придерживаться реалистической достоверности. Искореженные тела актеров и зрителей, мелькание лиц и уродливых масок, нарушение масштабов и пропорций – во всем приметы балаганного шутовства, непристойного юмора, безыскусного веселья, которые не в силах смягчить общее впечатление тревоги и страха. Образ театра (кукольного театра) готов перерасти в страшноватый образ современного Мира-Театра (а вернее – Мира-Балагана).

Поздняя графика Пикассо еще раз убеждает в том, что его интерес к кукле, к «кукольности» никогда не был случаен, как не была случайна странная покупка, совершенная им в монмартрской лавчонке много лет тому назад.

---

\* Кокто ошибочно называет живопись Пикассо фреской.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Пинаки (*pinax* – букв. «доска») – плитки из дерева или обожженной глины, которые служили тарелками (подносами) для еды, а расписанные художниками становились картинами. В театре росписные пинаки вставлялись между колоннами каменного проскения и, вероятно, навешивались на вращающиеся призмы (так называемые периакты) по бокам проскения. Пинакотеки были своего рода картинными галереями (собраниями росписных пинак).
- <sup>2</sup> См.: Брагинская Н. Театр изображений // Декоративное искусство. 1979. № 4.
- <sup>3</sup> Крэг Г. Искусство театра. СПб., б/г. С. 23.
- <sup>4</sup> Березкин В. Театр художника: сценические композиции Роберта Уилсона // Искусствознание'2/98; Театр художника. Россия, Германия. М., 2007.
- <sup>5</sup> Турчин В. От Gesamtkunstwerk'a Р. Вагнера к синестезии «условного» театра раннего авангарда // Авангард 1910–1920 годов. Взаимодействие искусств. М., 1998. С. 99.
- <sup>6</sup> Елагин Ю. Всеволод Мейерхольд: Темный гений. М., 1998. С. 144.
- <sup>7</sup> Мейерхольд репетирует. В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 240.
- <sup>8</sup> Елагин Ю. Указ. соч. С. 255.
- <sup>9</sup> Александр Бенуа размышляет... М., 1968. С. 673.
- <sup>10</sup> Елагин Ю. Указ. соч. С. 137.
- <sup>11</sup> Скорнякова М.Г. Лука Ронкони, или Театральное пространство. М., 1997. С. 71.
- <sup>12</sup> См., напр.: Ницше Ф. Соч. В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 694.
- <sup>13</sup> Там же. Т. 2. С. 762.
- <sup>14</sup> Блок А.А. Собр. соч. В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 8. С. 169–170.
- <sup>15</sup> Мейерхольд репетирует. Т. 1. С. 31, 38, 78, 80, 117.
- <sup>16</sup> Там же. С. 83.
- <sup>17</sup> Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб., 2005. С. 24.
- <sup>18</sup> Gilot F., Lake C. Vivre avec Picasso. P., 1965. P. 67.
- <sup>19</sup> Кокто Ж. Портреты-воспоминания: Эссе. М., 1985. С. 82.
- <sup>20</sup> Мейлер Н. Пикассо: Портрет художника в юности. М., 2002. С. 8.
- <sup>21</sup> Цит. по: Крючкова В.А. Пикассо: От «Парада» до «Герники». М., 2003. С. 315.
- <sup>22</sup> A Picasso Antology: Documents, Criticism, Reminiscences. L., 1981. S. 228.
- <sup>23</sup> Валлантен А. Пабло Пикассо. Ростов-на-Дону, 1998. С. 241.
- <sup>24</sup> Динамика образного языка в работах Пикассо прекрасно проанализирована В.А. Крючковой в книге «Пикассо: От «Парада» до «Герники», хотя с некоторыми ее истолкованиями произведений художника как своеобразных «загадочных картинок» трудно согласиться. (Впрочем, возможно, причина моего несогласия кроется в том, что я как раз принадлежу к тем людям с недостаточно развитым «глазом» и воображением, о которых упоминает автор этой превосходной книги.)
- <sup>25</sup> Цит. по: Мейлер Н. Указ. соч. С. 239.
- <sup>26</sup> Валлантен А. Указ. соч. С. 119.
- <sup>27</sup> Подробный и замечательно интересный анализ работы Пикассо с дягилевской труппой содержится в упомянутой выше книге В.А. Крючковой.
- <sup>28</sup> Кокто Ж. Указ. соч. С. 79.
- <sup>29</sup> Позднее Пикассо участвовал в создании еще трех спектаклей «Русского балета» («Треуголка», «Пульчинелла», «Квадро фламенко», в основе которых, как и в основе «Парада», лежал народный танец и арлекинада).
- <sup>30</sup> Подробнее об этом см.: Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра: От истоков до середины XX века. М., 1997. Глава «Театр художника».

- <sup>31</sup> Крючкова В.А. Указ. соч. С. 42.
- <sup>32</sup> В поисках? А как же известный афоризм Пикассо: «Я не ищу, я нахожу»? Ничего удивительного, ведь его поиски, да и не его одного, были во многом интуитивны, поэтому можно сказать, что он нередко действительно не искал, а как бы случайно находил. Видимо, и театральность проникала в его творчество постепенно, без натужных усилий и целенаправленных поисков, определяя вместе с тем не только тематику его работ, но и характер творческого метода.
- <sup>33</sup> Феллини Ф. Статьи. Интервью. Рецензии. Воспоминания. М., 1968. С. 240.
- <sup>34</sup> Цит. по: Cabanne P. Picasso. His Life and Times. N.Y., 1977. P. 429.
- <sup>35</sup> Кокто Ж. Указ. соч. С. 72.
- <sup>36</sup> Леонардо да Винчи. Избр. произв. М., Л. Т. 2. 1935. С. 74.
- <sup>37</sup> Цит. по: Picasso Laureatus. Lausanne, P., 1971. P. 166.
- <sup>38</sup> Пикассо. Музей Пикассо в Барселоне. (Лит. текст: Ш.К. Клавель.) М., [2001?]. С. 90.
- <sup>39</sup> См.: Брабич В., Плетнева Г. Зрелища древнего мира. Л., 1971.
- <sup>40</sup> Вейс Г. История цивилизаций. М., 2000. Т. I. С. 495.
- <sup>41</sup> Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. Commedia dell'arte. М., 1954. С. 188.
- <sup>42</sup> Мейерхольд Вс. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 214.
- <sup>43</sup> Пространство другими словами: Французские поэты XX века об образе в искусстве. С. 124.
- <sup>44</sup> Феллини Ф. Указ. соч. С. 82.
- <sup>45</sup> Пенроуз Р. Пикассо. М., 1999. С. 70.
- <sup>46</sup> Picasso. Zeichnungen. 27.3.66–15.3.68. Köln, 1969. S. 24.
- <sup>47</sup> Валлантен А. Указ. соч. С. 425.
- <sup>48</sup> Otero R. Forever Picasso. An intimate Look at his last Years. N.Y., 1974. P. 170.
- <sup>49</sup> A Picasso Anthology: Documents, Criticism, Reminiscences. P. 254.
- <sup>50</sup> Cooper D. Picasso Theatre. N.Y., 1968. P. 12.
- <sup>51</sup> Brassai. Conversation avec Picasso. P., 1964. P. 71.
- <sup>52</sup> Валлантен А. Указ. соч. С. 244.
- <sup>53</sup> Декарт Р. Соч. В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 19.
- <sup>54</sup> Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М., 1996. С. 24.
- <sup>55</sup> Кэмпбелл Д. Маски бога: Созидательная мифология. М., 1997. Кн. 1. С. 234–235.
- <sup>56</sup> Мейерхольд Вс. Указ. соч. С. 220, 221.
- <sup>57</sup> Там же. С. 219.
- <sup>58</sup> Ямпольский М. Демон и лабиринт. М., 1996. С. 213.
- <sup>59</sup> Пенроуз Р. Указ. соч. С. 85.
- <sup>60</sup> Аполлинер Г. Эстетическая хирургия. СПб., 1999. С. 65–66.
- <sup>61</sup> Высказывание режиссера из итальянского фильма «Феллини. Я великий лжец».
- <sup>62</sup> Стрелер Дж. Театр для людей. М., 1984. С. 269.
- <sup>63</sup> Цит. по: Зубова М. Пабло Пикассо: Актеры и клоуны. М., 1976. С. 12.
- <sup>64</sup> Феллини Ф. Указ. соч. С. 135.
- <sup>65</sup> Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940. С. 37.
- <sup>66</sup> Павсаний. Описание Эллады. В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 173.
- <sup>67</sup> Афинея. Пир мудрецов. В 15 кн. М., 2003. Кн. I–VIII. С. 32.
- <sup>68</sup> Кокто Ж. Петух и арлекин. СПб., 2000. С. 628.
- <sup>69</sup> Цит. по: Дмитриева Н.А. Пикассо. М., 1971. С. 114.
- <sup>70</sup> Apollinaire G. Chroniques d'art. P., [cop.1960]. P. 60.
- <sup>71</sup> Стрелер Дж. Указ. соч. С. 151.
- <sup>72</sup> Цит. по: Gilot F. Lake C. Op. cit. P. 253.
- <sup>73</sup> Цит. по: Пикассо. Музей Пикассо в Барселоне. С. 27.

- <sup>74</sup> Цит. по: *Рохас К.* Мифический и магический мир Пикассо. М., 1999. С. 259.
- <sup>75</sup> *Стайн Г.* Автобиография Элис Б. Токлас. Пикассо. Лекции в Америке. М., 2001. С. 358.
- <sup>76</sup> См.: *Цивьян Т.* К семиотической интерпретации мотива лестницы-«лесенки» в античной вазописи. (Вокруг Адониса и Диониса) // Исследования по структуре текста. М., 1987.
- <sup>77</sup> *Otero R.* Op. cit. P. 167.
- <sup>78</sup> *Painters on Painting.* N.Y., 1963. P. 203.
- <sup>79</sup> Цит. по: *Пенроуз Р.* Указ. соч. С. 73.
- <sup>80</sup> *Зингерман Б.* Очерки истории драмы 20 века. М., 2003. С. 286.
- <sup>81</sup> *Лорка Ф.Г.* Об искусстве. М., 1971. С. 79.
- <sup>82</sup> *Данилова И.Е.* Судьба картины в европейской живописи. М., 1996. С. 66.
- <sup>83</sup> *Валлантен А.* Указ. соч. С. 175.
- <sup>84</sup> Быть может, картина «Мрачная игра» («Траурная игра») получила свое наименование в противовес названию возникших годом ранее сюрреалистического кружка «Веселая игра» и журнала под тем же заголовком.
- <sup>85</sup> *Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте. М., 1986. С. 35.
- <sup>86</sup> В 1932 г. А. Бретон опубликовал эссе «Сообщающиеся сосуды», в котором пытался обосновать идею единой материальной природы не только яви, но и сна, не только реальных явлений, но и образов подсознания.
- <sup>87</sup> *Дали С.* Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. О себе и обо всем прочем. М., 1996. С. 239.
- <sup>88</sup> Правдивость этой истории на совести студенческого товарища Дали – Хосефа Риголя.
- <sup>89</sup> Тайная жизнь Сальвадора Дали... С. 362.
- <sup>90</sup> Цит. по: *Гибсон Я.* Безумная жизнь Сальвадора Дали. М., 1998. С. 241.
- <sup>91</sup> Цит. по: *Рохас К.* Мифический и магический мир Сальвадора Дали. М., 1999. С. 37. В 1972 г. Дали начал работу над оперой-поэмой «Быть Богом», в которой главную роль исполнял сам (либретто – М.В. Монтальбан, музыка – И. Вакхевич). Опера-поэма была записана на одной из парижских студий звукозаписи. Главная идея оперы-поэмы: Дали – в сущности, Бог, но не совсем, так как если бы он был Богом, то не стал бы Дали!
- <sup>92</sup> Тайная жизнь Сальвадора Дали... С. 426.
- <sup>93</sup> Там же. С. 129.
- <sup>94</sup> Цит. по: *Гибсон Я.* Указ. соч. С. 436.
- <sup>95</sup> *Дали С.* Новый взгляд. М., 2000. С. 140.
- <sup>96</sup> Название ведет происхождение от одного из сюрреалистических литературных «произведений» 1925 г. («Изысканный труп будет пить молодое вино») – результата абсурдной игры, а именно – группового сочинения текста вслепую, не видя предыдущих строк. Позднее название «изысканный труп» нередко обозначает саму игровую технику подобных сюрреалистических экспериментов.
- <sup>97</sup> *Дали С.* Указ. соч. С. 58.
- <sup>98</sup> Тайная жизнь Сальвадора Дали... С. 225.
- <sup>99</sup> Там же. С. 360.
- <sup>100</sup> *Силонас В.* Стил жизни и стили искусства: Испанский театр маньеризма и барокко. СПб., 2000. С. 96.
- <sup>101</sup> Там же. С. 97–98.
- <sup>102</sup> Тайная жизнь Сальвадора Дали... С. 192.
- <sup>103</sup> «Красота будет КОНВУЛЬСИВНОЙ или не будет вовсе» // Антология французского сюрреализма. М., 1994. С. 246.
- <sup>104</sup> *Дали С.* Дневник одного гения. М., 1991. С. 222.
- <sup>105</sup> Тайная жизнь Сальвадора Дали... С. 403.
- <sup>106</sup> Там же. С. 361.

- <sup>107</sup> Там же. С. 54.
- <sup>108</sup> Цит. по: *Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм. М., 2002. С. 384.
- <sup>109</sup> Там же. С. 116.
- <sup>110</sup> Тайная жизнь Сальвадора Дали... С. 397.
- <sup>111</sup> *Дали С.* Новый взгляд. С. 172, 173.
- <sup>112</sup> Во введении к одноименной поэме Дали назовет и картину, и эту поэму своими первыми «параноидальными» произведениями.
- <sup>113</sup> См.: *Гибсон Я.* Указ. соч. С. 358.
- <sup>114</sup> Картину «Метаморфоза Нарцисса» Дали показывал З. Фрейду во время их свидания, устроенного С. Цвейгом в Лондоне в 1938 г. Фрейд вряд ли проявил особый интерес к сюрреалистической живописи (он вообще не любил искусство авангарда), хотя Дали и утверждал обратное. Но, как известно, художник умел очень хорошо подправлять реальные факты выдумкой.
- <sup>115</sup> Тайная жизнь Сальвадора Дали... С. 423.
- <sup>116</sup> Антология французского сюрреализма. С. 290.
- <sup>117</sup> Там же. С. 320.
- <sup>118</sup> Тайная жизнь Сальвадора Дали... С. 403. Дали изобрел параноидально-критический метод после знакомства с докторской диссертацией психиатра Ж. Лакана (в будущем – известного постструктуралиста) «О параноическом психозе и его отношении к личности» (1932). Вероятно, труд Лакана побудил Дали искать способ сделать свой художественный метод столь же научно-аналитическим (т.е. «критическим»).
- <sup>119</sup> *Дали С.* Новый взгляд. С. 99.
- <sup>120</sup> Антология французского сюрреализма. С. 366.
- <sup>121</sup> *Гибсон Я.* Указ. соч. С. 82.
- <sup>122</sup> Тайная жизнь Сальвадора Дали... С. 273.
- <sup>123</sup> Цит. по: *Гибсон Я.* Указ. соч. С. 302.
- <sup>124</sup> Тайная жизнь Сальвадора Дали... С. 412.
- <sup>125</sup> *Дали С.* Дневник одного гения. С. 213.
- <sup>126</sup> Тайная жизнь Сальвадора Дали... С. 145.
- <sup>127</sup> Там же. С. 370.
- <sup>128</sup> *Дали С.* Новый взгляд. С. 191.
- <sup>129</sup> Цит. по: *Гибсон Я.* Указ. соч. С. 436.
- <sup>130</sup> *Дали С.* Дневник одного гения. С. 156.
- <sup>131</sup> Там же. С. 157.
- <sup>132</sup> Там же. С. 215.
- <sup>133</sup> *Дали С.* Новый взгляд. С. 95.
- <sup>134</sup> Там же. С. 245.
- <sup>135</sup> Тайная жизнь Сальвадора Дали... С. 96.
- <sup>136</sup> *Дали С.* Новый взгляд. С. 213.
- <sup>137</sup> Там же. С. 134.
- <sup>138</sup> Цит. по: *Гибсон Я.* Указ. соч. С. 462.
- <sup>139</sup> Там же. С. 463.
- <sup>140</sup> Святой Иоанн Креста, или Сан-Хуан де ла Крус (Хуан де Йепес) – испанский монах-кармелит и выдающийся поэт-мистик XVI в.
- <sup>141</sup> В соответствии с сюрреалистическим мистицизмом, а также с научной теорией гравитации и гипотезой возможного антимира (где все наоборот), Дали в религиозной живописи часто изображает парение в воздухе фигур и предметов вопреки земному притяжению: летит в пространстве Распятие, висит над коленями Мадонны младенец Иисус, кружатся в небе детали трона Богоматери и т.д.
- <sup>142</sup> Тайная жизнь Сальвадора Дали... С. 355.

- <sup>143</sup> Дали С. Новый взгляд. С. 130.
- <sup>144</sup> Calas N. Salvador Dali, mythomaniac // Homage to Dali. N.Y., 1980. P. 157.
- <sup>145</sup> Тайная жизнь Сальвадора Дали... С. 381.
- <sup>146</sup> Бонавентура. Ночные бдения. М., 1990. С. 38.
- <sup>147</sup> Там же. С. 57.
- <sup>148</sup> Дали, вероятно, познакомился с «Песнями Мальдорора» в студенческие годы в Париже. В то время член парижской группы сюрреалистов Филипп Супо выпустил в свет полное собрание сочинений Лотреамона.
- <sup>149</sup> Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М., 1993. С. 307.
- <sup>150</sup> Там же. С. 367.
- <sup>151</sup> Дали С. Дневник одного гения. С. 100–101.
- <sup>152</sup> Поэзия французского символизма... С. 344.
- <sup>153</sup> Там же. С. 386.
- <sup>154</sup> Тайная жизнь Сальвадора Дали... С. 359.
- <sup>155</sup> О пристальном внимании Дали к книге Унамуно свидетельствуют прямые переклички мыслей художника (он был очень переимчив) с мыслями испанского философа. Так, образ «философских челюстей», перемалывающих все и вся, явно родился у Дали не без влияния рассуждений Унамуно о «двух челюстях» – жизни и разуме, перемалывающих душу человека. То же можно сказать, к примеру, о суждении Дали о Боге, который «не мыслит, а творит», скорее всего, заимствованном в книге Унамуно, где содержится анализ этого парадоксального соображения Кьеркегора.
- <sup>156</sup> Тайная жизнь Сальвадора Дали... С. 313.
- <sup>157</sup> Дали С. Дневник одного гения. С. 150.
- <sup>158</sup> Дали С. Новый взгляд. С. 209.
- <sup>159</sup> Креспель Ж.П. Повседневная жизнь Монмартра во времена Пикассо. 1900–1910. М., 2000. С. 228.
- <sup>160</sup> Picasso P. Gesammelte Schriften. Zürich, 1954. S. 25.
- <sup>161</sup> Picasso. P., 1977. P. 83.
- <sup>162</sup> Рокмакер Х.Р. Современное искусство и смерть культуры. СПб., 2004. С. 93.
- <sup>163</sup> Цит. по: Гарин И. Век Джойса. М., 2002. С. 93.
- <sup>164</sup> «Бродячая собака». Воспоминания С.Ю. Судейкина // Встречи с прошлым. М., 1984. С. 193.
- <sup>165</sup> Из стихотворения «Победа» («Каллиграммы»).
- <sup>166</sup> Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 627.
- <sup>167</sup> Лотман Ю. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. Избр. статьи. Статьи по семантике и типологии культуры. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 378.
- <sup>168</sup> Фрейденоберг О. Миф и театр. М., 1988. С. 27, 28.
- <sup>169</sup> Голан А. Миф и символ. М., 1994. С. 78.
- <sup>170</sup> См. например: Иванов В., Топоров В. Исследования в области славянских древностей. М., 1974. С. 196, 230.
- <sup>171</sup> Афиней сообщает: «Афиняне же предоставили Пофину, выступавшему с куклами-марионетками, сцену, на которой когда-то Еврипид приводил в восторг современников» (Афиней. Пир мудрецов. М., 2003. С. 28).
- <sup>172</sup> Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1995. С. 139.
- <sup>173</sup> Власов В. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства. СПб., 2004. Т. 1. С. 494.
- <sup>174</sup> См.: Алферов А. Петрушка и его предки: Очерк из истории народной кукольной комедии // Алферов А., Грузинский А., Нелидов Ф., Смирнов С. Десять чтений по литературе. М., 1909. С. 180.

- 175 Известно, что в эпоху Возрождения для праздников при дворе Медичи диковинные изображения (среди них, возможно, были и механические куклы) изготавливал великий архитектор Ф. Брунеллески.
- 176 Цит. по: *Василькова А.* Душа и тело куклы. Природа условности куклы в искусстве XX века: Театр, кино, телевидение. М., 2003. С. 37.
- 177 *Афинеи.* Указ. соч. С. 175–176.
- 178 Н. Брагинской принадлежит прекрасная статья под таким названием (см.: Театральное пространство. Материалы научной конференции. ГМИИ. «Випперовские чтения'Х». М., 1978).
- 179 *Перетц В.* Кукольный театр на Руси. М., 1991 (ротапринт). С. 46.
- 180 Там же.
- 181 Особая роль в становлении средневекового театра сезонных обрядов – силы, «обманувшей защитные механизмы христианского культа», – исследована и раскрыта в превосходной книге: *Андреев М.* Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X–XIII вв.).
- 182 *Ферриньи П. (Йорик).* История марионетки. М., 1990. С. 37–38.
- 183 Там же. С. 57.
- 184 *Фрейденоберг О.* Миф и литература древности. М., 1978. С. 415.
- 185 *Цветаева М.* Наталья Гончарова // Наталья Гончарова. Михаил Ларионов. Воспоминания современников. М., 1995. С. 31.
- 186 Цит. по: *Гарин И.* Указ. соч. С. 274.
- 187 Цит. по: *Козлова М.* Концепция философии в трудах позднего Витгенштейна // Природа философского знания. М., 1975. С. 254.
- 188 *Мейерхольд В.* Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968. Ч. 1. С. 216.
- 189 Там же. С. 219.
- 190 *Василькова А.* Указ. соч. С. 39–40.
- 191 *Лотман Ю.* Указ. соч. С. 379.
- 192 *Мейерхольд В.* Указ. соч. С. 118.
- 193 См.: *Скорнякова М.* Эдуардо де Филиппо и неаполитанский театр. М., 2006. С. 157.
- 194 *Мейерхольд В.* Указ. соч. С. 219.
- 195 См.: *Скорнякова М.* «Арлекин» по комедии Карло Гольдони «Слуга двух господ» // Спектакли XX века. М., 2004.
- 196 *Щербаков В.* «Ревизор» Н.В. Гоголя // Там же. С. 117.
- 197 *Белый А.* Мастерство Гоголя. М.–Л., 1934. С. 147, 189.
- 198 *Зингерман Б.* Случай «Трехгрошовой оперы» // *Зингерман Б.* Очерки истории драмы 20 века.
- 199 *Афинеи.* Указ. соч. С. 281.
- 200 *Ферриньи П. (Йорик).* Указ. соч. С. 17.
- 201 *Лотман Ю.* Указ. соч. С. 379.
- 202 Там же.
- 203 Там же.
- 204 Там же. С. 377.
- 205 Марионетками обычно называют кукол, управляемых с помощью нитей, проволок, штоков. Во Франции марионетками именуют любых игровых кукол, а собственно марионетки зовутся фантошами (от *фанточчини [ит.]* – название разновидности планшетных марионеток). Слово «марионетка» – довольно позднего происхождения. Исследователи связывают его с почерпнутой из хроники X в. историей о похищении пиратами двенадцати прекрасных венецианок, вскоре освобожденных из плена их женихами. Якобы с тех самых пор жители города ежегодно справляли праздник, в котором участвовали двенадцать самых красивых девушек. Позднее девушки были заменены деревянными



- куклами («Мариями» или «Мариями из бревна» – *Marie di legno*). К празднику изготовлялись и маленькие деревянные куклы – «марионетки». Со временем венецианский праздник впитал в себя элементы католического культа Девы Марии.
- 206 Цит. по: *Лосев А.* История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития. М., 1994. С. 495.
- 207 Там же.
- 208 *Платон*. Собр. соч. В 4 т. М., 1994. Т. 4. С. 93.
- 209 Там же.
- 210 Там же. С. 270.
- 211 Цит. по: *Гиппиус В.* От Пушкина до Блока. М.–Л., 1966. С. 330.
- 212 Цит. по: *Аникст А.* Гёте и Фауст: От замысла к свершению. М., 1983. С. 61.
- 213 *Эккерман И.П.* Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М., 1981. С. 534.
- 214 Цит. по: *Аникст А.* Указ. соч. С. 53.
- 215 *Перетц В.* Указ. соч. С. 42.
- 216 *Аникст А.* Указ. соч. С. 54.
- 217 Цит. по: *Перетц В.* Указ. соч. С. 42.
- 218 Йорик называет даже точные «адреса» возможных заимствований: Прологом (только не на небе и не в театре, а в аду) начинались обычно *Faustpuppenspiele* повсюду, диспут Фауста и Мефистофеля имел место в спектакле аугсбургского театра марионеток, эпизод в таверне – в кёльнских постановках, а шабаш ведьм, хотя и встречался в различных кукольных интерпретациях истории доктора Фауста, особенно характерен был для кукольного театра в Страсбурге.
- 219 См.: *Перетц В.* Указ. соч. С. 31–32.
- 220 См. подробнее: *Аникст А.* Указ. соч. С. 55.
- 221 *Ницше Ф.* Соч. в 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 749.
- 222 *Мейерхольд В.* К истории творческого метода. СПб., 1998. С. 13.
- 223 Цит. по: *Аникст А.* Указ. соч. С. 228.
- 224 *Щербаков В.* «Балаганчик» А.А. Блока // Спектакли XX века. С. 30.
- 225 Там же. С. 27.
- 226 Позднее, в 1916 г. в журнале «Любовь к трем апельсинам» будет напечатан русский перевод пьесы Л. Тика «Кот в сапогах». Блок восхищался удачным переводом и даже организовал публичное чтение пьесы Тика, под пером которого сказка Ш. Перро превратилась в острую пародию на стереотипы просветительской эстетики.
- 227 В XX в. не раз будет использоваться этот выразительный образ пустого бестелесного одеяния (вспомним, к примеру, персонаж Платье Арлекина в сюрреалистической драме «Публика» Гарсиа Лорки или пустые рыцарские доспехи Макбета – жуткий символ исчерпанности его души, плоти и самой жизни в спектакле Кармело Бене «Макбет»).
- 228 Цит. по: *Голдовский Б.* Куклы: Энциклопедия. М., 2004. С. 60.
- 229 *Белый А.* Театр и современная драма. СПб., 1908. С. 287.
- 230 *Блок А.* О литературе. М., 1980. С. 104.
- 231 *Блок А.* Собр. соч. В 8 т. М.–Л., 1963. Т. 7. С. 178.
- 232 А. Блок и А. Белый. Переписка. М., 1940. С. 37.
- 233 *Блок А.* Лирика. Театр. М., 1982. С. 331.
- 234 *Блок А.* Собр. соч. В 8 т. Т. 8. С. 169.
- 235 *Кокто Ж.* Портреты-воспоминания: Эссе. М., 1985. С. 73.
- 236 Там же. С. 62.

## Эпilog

Вероятно, именно относительная творческая свобода живописца, не связанного, в отличие от театрального деятеля, ни с обязательной работой в коллективе, ни с определенным архитектурно-сценическим пространством, ни с литературным текстом, ни с финансовыми расчетами, позволит ему не раз испытать на прочность актерское «как бы», на котором, собственно, основана игровая природа искусства вообще, доводя условность «игры» до крайности и тем самым отменяя саму игру<sup>1</sup>.

«[Художник находится] на подмостках. Ты показываешь в выгодном свете свои достоинства и тут же становишься актером»<sup>2</sup> – так предопределил неизбежность театрализации живописи «крутой» авангардист и признанный отец сюрреализма Марсель Дюшан.

Как-то раз (дело было в 1912 г.) Марсель Дюшан в компании с друзьями – Г. Аполлинером и Ф. Пикабиа – присутствовал на представлении «Африканских путешествий» Раймона Русселя, что, по признанию будущего изобретателя «невозможных» произведений, круто изменило его творческие намерения. Вскоре появились сотворенные им «готовые изделия» (*ready-made*), а в 1917 году была выставлена скандально известная «скульптура» в виде перевернутого писсуара под названием «Фонтан». «Скульптура» к тому же оказалась подписной, на ней ясно читалось выведенное крупными буквами имя: *R. Mutt* (помимо того, что это несколько искаженное название компании – производителя сантехники, «матт» на американском сленге означает одновременно «дворняжка» и «болван» или «простак»).

И в самом деле, не болван ли автор этого шедевра, который перепутал все «роли», не сечет, чем разнится фонтан от писсуара, не понимает, в чем отличие бытовой вещи от художественного произведения? Традиционный в классическом искусстве и сопряженный с романтической символикой образ фонтана, источника (вечной юности, живой воды, любви и т.д.) злорадно замещен самым «низменным» предметом из набора сантехнического оборудования.

«И тебе не стыдно притворяться при всех и лгать, будто ты – Гераклов вестник?» – вопрошал некогда Солон лицедея. Автор писсуара-фонтана, доведя принцип актерской замены одного другим до абсурда (никогда не стыдно!), отменяет притворство, актерство, игру (стыдно!), предписывая быть, например, писсуару фонтаном, – и все. Солон предчувствовал и боялся, что скоро все станет игрой. Дюшан творит в эпоху нарастания напряженного ощущения игровой беспочвенности культуры. И создает, играя, свои произведения во имя отрицания игры.

Не потому ли он так много работал над разрешением задачи рождения картины из чистой случайности, изобретая различные технические способы нивелировать роль автора-творца? Ему нравилась мысль о том, что искусство подобно половому акту (позднее эту мысль повторит Дж. Поллок), и значит, «актерство» образа (любого образа) вытесняется непредсказуемым инстинктом, над которым законы игры (игры искусства в жизнь) не властны.

Но с другой стороны, в том же пресловутом «Фонтане» чувствуется злорадная усмешка художника, прикидывающегося «болваном», не знающим, что к чему, позабывшего все законы и правила художественного творчества. Автор фиглярствует под маской простака или дурака, насмехается над серьезным искусством, показывая, подобно шуту, язык тем, кто чтит «великие обманы», и тем, кто в них усомнился. Так, вдруг и здесь, в своего рода «искусстве без искусства», проглядывает балаган, и автор-буффон творит свои чудачества, в карнавальном своеволии сводя высокое на уровень, как сказал бы М. Бахтин, «материального низа»<sup>3</sup>.

В 60–70-е годы в лоне молодежной контркультуры и поп-арта идеи Дюшана были развиты и приумножены.

Молодые в то время носили на груди значки с надписью «all is over», что могло означать в равной мере и «все – искусство», и «все – обман». Весь мир – искусство, искусство – весь мир, весь мир – обман, все искусство – обман – заданная еще Дюшаном и дадаистами идея равнозначности всего и вся подводила критику культуры к предельной точке: к отмене культуры вместе с отменой каких бы то ни было сожалений, тем более трагедий по этому поводу. Отвергается «культура отцов», преисполненная гуманности, неразрешимыми проблемами, тупиками и, как кажется, обманным актерством всякого рода идейных направлений, стилей, течений, партий... Вместе с ней обречен исчезнуть накаленный драматизм, составляющий живой нерв эпохи, именуемой Новым, затем – Новейшим временем, и предопределивший особую роль театра в этот период. Тот драматизм, который живет в произведениях Шагала, Кирико, Пикассо (и многих других мастеров искусства XX в.).

Вместе с тем к концу столетия, когда победительный пафос авангарда почти иссяк, увлеченность театром и игрой только продолжала нарастать. Постмодернистская философия перенасыщена театрализованными и игровыми понятиями, аналогиями, образами («игра языка», «игра письма», «игра текста», «игра означающих», «сценическое пространство словесного действия», «сцена письма» и т.п.). Постмодернисты попытаются увидеть именно в игре (и прежде всего – в игре театральной, сценической) универсальный принцип постижения характера

общественной жизни, мышления, языка, человеческой личности и искусства, тем самым подводя итоги растянувшейся на столетия «играющей эпохи».

Постмодернистское понимание природы и культуры, языка и искусства как текста, развернутого вопреки законам причинности, пространства и времени в воображаемом знаковом поле (текст-«зрелище»), естественно подводит к театрализации всего и вся. Даже история философии предстанет в постмодернистской интерпретации как нескончаемая игра, дразнящая смена масок, хоро-воды вокруг то ли смысла, то ли бессмыслицы. «Эта философия выступает не как мысль, – напишет М. Фуко в статье о Ж. Делёзе, – а как театр: театр мима с многочисленными, мимолетными и мгновенными сценами, в которых слепые жесты сигнализируют друг другу»<sup>4</sup>.

Постмодернистские взгляды (в том числе и преувеличенное внимание к театральности и игре), надо признаться, во многом совпадают с основными характеристиками неклассического мировосприятия, которое пытались осмыслить философы и испытывали в своем творчестве художники-новаторы прошлого, да и нынешнего века. Однако не все так просто. Говоря о «плетении» текста культуры («текст» и значит «текстура», «ткань»), Ролан Барт поясняет: «Потерянный в этой ткани, в этой текстуре, субъект разворачивает себя, подобно пауку, выливающемуся в секрциях, конструирующих паутину. Если бы я питал страсти к неологизмам, я бы мог определить теорию текста как *hyphology* (*hyphos* – это ткань паутины)»<sup>5</sup>. Человек-паук сплетает паутину «означающих» без «означаемых» инстинктивно, без всяких целей и задач. В бесконечном и бессмысленном плетении теряется реальность бытия, ее не разгадать в сети опутавших человека симулякров (напоминаю: симулякр – пустотный знак, лишенный связи с «означаемым»). Все приемля, страшась то ли призрака «системы», то ли необходимости выбора, постмодернист призывает скользить между невнятными смыслами (недаром его так влекут к себе всякого рода «складки», «сгибы», «кромки», «промежутки»), улавливая нестойкие, «стирающиеся» «следы» присутствия какого-то события. «След» – лишь намек на такое присутствие, лишь готовый исчезнуть отпечаток, исключающий возможность судить, раздумывать, толковать о чем-то серьезно.

В сущности, и предложенный Ж. Деррида способ так называемой деконструкции (по его собственным уверениям – не метод, не критика, не теория, не анализ, вероятно, и не способ) – это нескончаемый процесс разрушения порядка и строя, несовместимых с постмодернистским образом мира – хаотически разрастающимся корневищем (ризомой). Итога деконструкция не имеет, не ухватить и смысл производимой операции. Деконструкция – это сплошной переход, скольжение между выводами, идеями, языками; деконструкция, по словам Д. Силичева, – это «смещение смещения», «сдвиг сдвига», «передача передачи»<sup>6</sup>. Это взаимная игра автора и текста, сознания (мысли, воображения) и реальности. Игра, которая не кончается, потому что она стала жизнью.

Теоретики постмодернизма, стараясь обосновать действительно многомерный, парадоксальный тип постмодернистского мышления и творчества, коему, с их точки зрения, принадлежит будущее, неминуемо приходят к тому, что Ж. Деррида назовет «безудержным жертвоприношением присутствия [присутствия ре-

альности. – С.Б.] и смысла»<sup>7</sup>. В результате сквозь ироническое отвержение всех иллюзий в сложном, парадоксальном, игровом тексте проглядывает бескровный мир симулякров, кажимостей, театрализованных обманов. Такая «игра текста против смысла» (Деррида) вряд ли соблазнит настоящего художника.

К концу XX века мысль о мнимости культуры как таковой постмодернисты обострили и довели до предельного болевого порога, чтобы в конце концов этот порог перейти и, утратив самое ощущение боли, очутиться в пространстве игры. Постмодернистское игровое пространство – это пространство после исчерпания всех критериев и способов интерпретации, когда толковать можно что угодно и как угодно, но истолковать нельзя ничего. Разрастание мира мнимостей не может не заключать в себе угрозы для человека, не защищенного ни доверием к разуму, ни безусловной верой в Бога, ни убеждением в изначальности материи. Философия постмодернизма – это философия безосновности. Нет смысла смыслов, нет Бога, нет Абсолютной идеи, нет идеального образца, и бессмыслица осознается как единственный смысл деяний человека, обреченного вечно играть знаками и образами, иначе говоря, «обозначающими», которые есть не что иное, как фантомы его собственного сознания или «симулякры». Вот уж действительно пугающий образ Мира-Театра, на сцене которого вечно пребывает человек, окружая себя декорациями, сочиняя тексты, забываясь в актерской игре...

К тому же трагедия «мнимости» культуры (и шире – человеческого существования) теоретиками постмодернизма будет осознана как неизбежный факт человеческой истории, по поводу чего лить слезы совершенно напрасно. Трагедия «мнимости» для постмодерниста – трагедия без трагедии. При этом именно игра и театр снова и снова будут служить, казалось бы, самым неопровержимым свидетельством извращенной «лицедейской» природы культуротворчества человека, растерявшего свою истинную сущность в созданном им Мире-Театре.

В работе «О грамматалогии» Ж. Деррида вспомнит «Письмо к Д'Аламберу» Жан-Жака Руссо, письмо, в котором французский философ, противопоставляя, по своему обыкновению, «искусственной» культуре «естественность» природы, представил именно театр и игру своего рода зеркалом «порчи» человеческого общества, далеко зашедшего в своем стремлении переделать, покорить, преобразовать окружающий мир. Деррида с удовлетворением повторяет мысль Руссо о коренном отличии комедианта (человек играющий!) от оратора или проповедника и театра от народного праздника, который он называет «театром без представления» и «сценой без спектакля». Можно было бы сказать – «игрой без актеров».

По большому счету, получается, что именно театр – наиболее впечатляющий образ «неестественной» игровой природы культуротворчества. Порицая театр (театральность), Деррида с помощью Руссо порицает письмо, книгу, да и вообще творение знаков («означающих»), слишком далеко отрывающих человека от естества природы (от «книги природы»). В постмодернистских сочинениях, где так часто упоминаются театральные понятия и образы, все-таки нет-нет да и вспыхивает огонек негодования против театра и игры, словно здесь-то и зарыта собака, здесь-то и надо искать причину пустых обольщений сбившегося с пути, «заигравшегося» человека развитой культуры.

Даже художник (например такой, как Пикассо), широко использовавший в работе образы, знаки и символы театра, способен вдруг вознегодовать на театр и театральную игру.

Как уже упоминалось, обобщенный образ Мира-Театра (Театра-Мира) содержится в созданной Пикассо серии гравюр «156».

Поле одной из гравюр (смеш. техн., 3.2.70 [II]) почти сплошь покрыто людскими лицами и фигурами. Густая вязкая масса словно двигается, вспухает сгущениями тел, и повсюду глаза – вытаращенные, устремленные вдаль, опущенные. Жадная до зрелищ толпа кажется охваченной почти эротическим безумием – но нет, многие «зрители» лишь равнодушно присутствуют на представлении, отвернувшись от него, а может, и вовсе о нем не подозревая. В общем композиционном поле Пикассо сводит разномасштабные фигуры, будто вырванные из различных пространств и времен, одетые в любые костюмы или совсем не одетые, охваченные экстатической страстью и безмятежные. И мы догадываемся, что перед нами – не просто зрители, а образ человечества, вселенной толчеи на празднике жизни. В глубине – сцена, она облеплена сверху головами любопытных, а справа ограничена огромной фигурой-колонной нагой девушки. Если это театр, то театр кукольный, и разыгрывается на его игрушечной сцене какое-то непритязательное действо, вроде того, которое видел Дон Кихот в театрике маэсе Педро.

Пикассо изображает не эпизод, не случай, он создает изобразительную метафору мучительных и шутовских коловращений человеческой жизни, в которой каждый – одновременно зритель и актер всеобщей кукольной комедии. «Жизнь – только тень, она – актер на сцене»<sup>8</sup>.

В другой гравюре этой же серии (офорт, 11.3.70) Пикассо сделает явным прием «театр в театре» (на изображенной сцене есть свои зрители, а за сценой, внизу, в арочных проемах – свои «ряженные»), намекая на возможность бесконечного разрастания театральных пространств. В образе пикассовского Театра-Мира (или Мира-Театра) есть что-то безумное, чудовищное, даже непристойное. Это гротеск, но гротеск в балаганно-упрощенной форме.

Однако как бы такому художнику, как Пикассо, или такому мыслителю, как Деррида, ни случалось метать стрелы негодования в сторону театра, театральности и игры, значение этих феноменов в Новейшее время трудно переоценить. Ведь на самом деле главное заключается в том, что все сюрпризы познания и творчества в XX веке – не выдумка философов, погружившихся в опасные дебри неразрешимых проблем, или художников, не желающих видеть и писать «правильно», а следствие меняющейся картины мира, которая меняется потому, что меняется сам этот мир. Перестав быть ясным и структурным, он уподобляется (разумеется, такое уподобление условно) сети, паутине, силовому полю и его уже нельзя истолковать, пользуясь языком классических формул и гармоний. Значит ли это, что дело истолкователя, тем более если речь идет о художнике, – дрейфовать без руля и ветрил в сплетениях паутины образов и смыслов, которую якобы бессознательно ткет человек-паук? Конечно же, нет.

XX век – век поворотный, когда происходило (продолжает и до сих пор происходит) становление неклассического (постнеклассического) языка познания

и творчества, когда ученый и художник нередко уподобляется Дон Кихоту и, вопреки доводам здравого рассудка, словно бы иногда «сойдя с ума», отправляется, минуя проторенные пути (законы, традиции, правила, нормы), в погоню за ускользающей истиной, которая часто лишь просвечивает в еще не познанных, а может быть, и непознаваемых «странностях» бытия, скрывается и являет себя в игровых метаморфозах, в обманчиво-театральных несовпадениях кажимости и яви.

Неклассический язык искусства, на котором в многообразии экспериментов, проб и ошибок воссоздается современный образ мира, – это «открытый», динамичный, чуждый логике прямой зависимости язык, допускающий элементы непредсказуемости, случайности, абсурдности. И игры!

Искусство XX века заряжено огромной преобразующей мощью – ведь каждый художник-новатор занят коренной реконструкцией живописного (или иного) языка, а по большому счету, и картины мира. С тех пор как высказанное еще Ницше суждение о смерти Бога обрело мировоззренческий смысл (отсутствие абсолютной истины, единой точки опоры, «сетевая» многозначность и открытость истолкований), стали неустойчивы и ненадежны любые критерии. В искусстве даже эстетические нормы нередко переставали приниматься в расчет. Тогда смысловое «поле» произведения втягивало в свою орбиту то, что прежде оставалось за пределами художественного вкуса – низкое, безобразное, больное, детское, примитивное... Творчество художника-авангардиста тяготело к свободному сочинительству, не знающему иного авторитета, кроме вымысла, которому не раз становились тесны границы не только академизма или реализма, но и вообще художественного произведения.

Не естественно ли предположить, что причиной пристального внимания такого художника к театру и разного рода театрализациям являлась преобразующая сила игры, которая в лице актера прямо, наглядно и в действии открывается зрителю, как некогда участникам ритуалов открывалось чудо мистического перевоплощения жреца или шамана?

Художник «беспокойного» XX века – это по преимуществу искатель и творец, полный решимости взорвать традицию. Падая, спотыкаясь, допуская непоправимые ошибки, снова и снова обольщаясь утопиями, то опаленный огнем непомерной гордыни, то стынувший в ледяной воде разочарований, человек нашей бурной драматической эпохи изобретал, конструировал, творил, совершал открытия... И при этом много и охотно... играл. Это была не игра-развлечение (хотя случалось и такое) и не игра-эпатаж (хотя бывало и так) – это прежде всего была игра-творчество, игра-поиск, в которой игровое (а случись, и театральное) неотделимо от серьезности задачи и серьезности отношения.

Художник-новатор XX века, как правило, намерен бежать от безусловного, можно сказать – «реалистического» жизнеподобия (что особенно явно проявилось в искусстве, которое зовется живопись), но не от реальности вообще, хорошо зная или чувствуя, что отрыв от действительности, тем более при отсутствии мистико-символических корней (сюрреалистам так хотелось их возродить заново!), новый художественный язык грозит превратиться в выдумку, химеру, фантом. Иначе говоря, в большинстве случаев он вовсе не желает

«жертвовать», как предрекал Деррида, реальностью и смыслом (хотя это и не всегда удается).

Важно не упускать из вида, что новации искусства XX века, способные нередко вызвать шок, в конечном итоге проистекают не из творческого произвола, случайности или простого желания эпатировать публику, взорвать надоевшие нормы «академизма», а из внутренней *необходимости* и *неизбежности* формирования неклассических методов мышления и творчества в разных областях науки и искусства. При этом театральность и игра оказались связаны с поисками новых способов познания и творчества, иногда даже становясь условием сохранения и развития их специфических особенностей (нелинейность, многоаспектность, вероятность, вариативность и т.д.). Наверное, неслучайно столь велика роль театра и театральности в периоды мировоззренческих сдвигов, а именно – в начале и в конце Нового времени, т.е. в прошлом веке и во времена Сервантеса, написавшего роман, который можно назвать «самым театральным романом». Как не случайно и не просто так, праздно, в XX столетии и вплоть до наших дней театром и игрой подчас интересуется не только художник, но и ученый, физик и философ, социолог и лингвист, педагог и врач-психиатр, применяющий в ходе лечения больных так называемые «психодрамы».

Игровые модели и приемы, разного рода театрализации, бывает, используют там, где и предположить нельзя. «Игра жизни» – называется книга немецкого ученого Манфреда Эйгена (соавтор – Р. Винклер). В ней предложена теория самоорганизации биологических молекул на основании игровой модели<sup>9</sup>. Или другой пример. У известного психолога Л.С. Выготского, большого ценителя театра (в юности он даже играл Гамлета в любительском спектакле), возникла идея создания новой психологии по образцу драмы, т.е. своего рода «драматической» психологии, которая исходит из анализа личности как сцепления поступков, взятых в своей цельности и возникающих в живом диалоге человека со средой<sup>10</sup>. Можно было бы привести и другие примеры.

Какие уж тут постмодернистские симулякры – свидетельства вечной обреченности человека на псевдотворчество, т.е. своего рода духовную смерть при жизни! Именно такой незавидной представляет себе участь человека Деррида: «Рожденный как нехватка, отверстая рана, с первых шагов уязвляемый желанием, которое никогда не будет удовлетворено, приговоренный скрывать его, окутывая символическими одеяниями, человек клеймен как оплошность, которая предрасполагает его к смерти и празднует смерть в каждом его жесте»<sup>11</sup>.

«Мир – Театр» – в этой старой метафоре затаен и восторг (ведь театр – всегда праздник, праздник победы над серыми буднями), и испуг, даже горечь, порожденные мыслью о том, что вся культура и вся жизнь человеческая – лишь спектакль, отчаянная игра, заслоняющая черную бездну Ничто.

Однако театральность, спасительная театральность, подобно шуту-Арлекину, даже напоминая об инфернальных силах ада, сулит вечное возрождение к жизни.

О. Фрейденберг связывает изначальный смысл латинского слова «*ludus*» (букв. «игра», «розыгрыш») с ритуальным действием смерти-возрождения<sup>12</sup>, дей-



ством, которое творил на заре истории «человек разумный», преисполненный решимости (пусть неосознанной) влиять на свою судьбу в мире, противостоять силам смерти и забвения.

Видно, неслучайно Мельпомена – древнегреческая Муза трагедии – изначально была олицетворением таинства преображения, связанного со священными знаниями о жизни и смерти, т.е. о самых главных преображениях – жизни в смерть и смерти в жизнь.

Культура – игра? Да, можно сказать – великая игра, которую ведет, умирая и возрождаясь, дух человеческий, и в этой игре человек не может быть ни «нехваткой», ни «отверстой раной», а его самое большое желание – творить – никогда не останется неудовлетворенным.

Мир – театр? Да, «театр духа», несущий в себе зерно дионисийского дара вечно возрождаться к жизни. Удивительное безумие смертного человека.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Кстати говоря, не является ли факт нынешнего повсеместного употребления в русском языке слова-паразита «как бы» свидетельством и отзвуком продолжающихся глубинных процессов «театрализации» отношения человека к миру и к самому себе?

<sup>2</sup> Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp. Cambridge, 1994. P. 94.

<sup>3</sup> О несерьезности, точнее – «опереточности» экспериментов Дюшана пишет Ю. Лейдерман (см.: *Лейдерман Ю.* Технология + оперетта // Искусство XX века. Итоги столетия. Тезисы докладов международной конференции. СПб., 1999).

<sup>4</sup> *Делёз Ж.* Логика смысла. *Фуко М.* Theatrum philosophicum. М., Екатеринбург, 1998. С. 472.

<sup>5</sup> Цит. по: *Бауман З.* Философия и постмодернистская социология // Вопросы философии. 1993. № 3. С. 54..

<sup>6</sup> *Силичев Д.А.* Постмодернизм: Экономика. Политика. Культура. М., 1998. С. 83.

<sup>7</sup> *Деррида Ж.* От экономики ограниченной к всеобщей экономике // Комментарии. 1993. № 2. С.56.

<sup>8</sup> *Шекспир В.* Трагедии. Сонеты. М., 1968. С. 555.

<sup>9</sup> *Эйген М., Винклер Р.* Игра жизни. М., 1979.

<sup>10</sup> См. об этом: *Ярошевский М.* Переживание и драма развития личности (последнее слово Л.С. Выготского) // Вопросы философии. 1993. № 3.

<sup>11</sup> Цит. по: *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 1998. С. 349.

<sup>12</sup> *Фрейденоберг О.М.* Миф и театр. М., 1988. С. 45.

## Содержание

<i>Пролог</i> . . . . .	3
Театр, или «Удивительное безумие». <i>Действие первое. Картина первая</i> . . . .	5
<i>Интермедия</i> . . . . .	11
Театр и жизнь. <i>Действие первое. Картина вторая</i> . . . . .	13
Удивительное безумие Дон Кихота. <i>Действие второе. Картина первая</i> . . . .	22
<i>Интермедия</i> . . . . .	39
Архаический глупец, безумец, шут, актер, Дон Кихот. <i>Действие второе.</i> <i>Картина вторая</i> . . . . .	40
<i>Интермедия</i> . . . . .	49
Потомки Трикстера: шутство сквозь века. <i>Действие второе.</i> <i>Картина третья</i> . . . . .	51
<i>Пролог шута к трагедии «Человек»</i> . . . . .	71
XX век: драматизм картины мира. <i>Действие третье. Картина первая</i> . . . .	74
Образ становящегося мира. <i>Действие третье. Картина вторая</i> . . . . .	80
Стрела – сеть – поле. <i>Действие третье. Картина третья</i> . . . . .	84
Метод шока и игры. <i>Действие четвертое. Картина первая</i> . . . . .	89
«Герника» Пикассо. <i>Действие четвертое. Картина вторая</i> . . . . .	102
Живопись, театр, балаган. <i>Действие пятое. Картина первая</i> . . . . .	108
<i>Интермедия</i> . . . . .	120
Признаки, знаки и символы театра в творчестве Пикассо. <i>Действие пятое. Картина вторая</i> . . . . .	122
Сальвадор Дали: игры всерьез. <i>Действие пятое. Картина третья</i> . . . . .	171
Художник, играющий в куклы. <i>Действие пятое. Картина четвертая</i> . . . .	207
<i>Эпилог</i> . . . . .	255

*Научное издание*

***Батракова Светлана Петровна***

**ТЕАТР-МИР И МИР-ТЕАТР:**  
творческий метод художника XX века.  
*Драма о драме*

Корректор *Г.Н. Рынькова*

Издательство  
«Памятники исторической мысли»  
115597 Россия, Москва, ул. Воронежская, 38–334  
ЛР № 063460 от 08.07.99  
Сайт: [pim-info.ru](http://pim-info.ru)

Подписано в печать 02.11.2010. Формат 70×90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Гарнитура Петербург. Печать офсетная  
Уч.-изд. л. 21,5. Усл. печ. л. 22,8  
Тираж 800 экз. Заказ № 2658-10.

Отпечатано в ЗАО «Полиграф-защита»  
115088, г. Москва, ул. Южнопортовая, 24

С. П. Батракова

# Театр-Мир и Мир-Театр



ПАМЯТНИКИ  
ИСТОРИЧЕСКОЙ  
МЫСЛИ





П. Пикассо.  
В «Проворном кролике».  
Х., м., 1905.  
Частное собрание



П. Пикассо.  
Семья странствующих  
комедиантов.  
Х., м., 1905.  
Вашингтон, Национальная  
художественная галерея





П. Пикассо.  
Авиньонские девушки. Х., м., 1907.  
Нью-Йорк, Музей современного искусства





П. Пикассо.  
Занавес к спектаклю «Парад».  
Холст, темпера. 1917.  
Париж, Национальный музей  
современного искусства



П. Пикассо.  
Арлекин, играющий на гитаре.  
Х., м., 1918. Базель,  
частное собрание



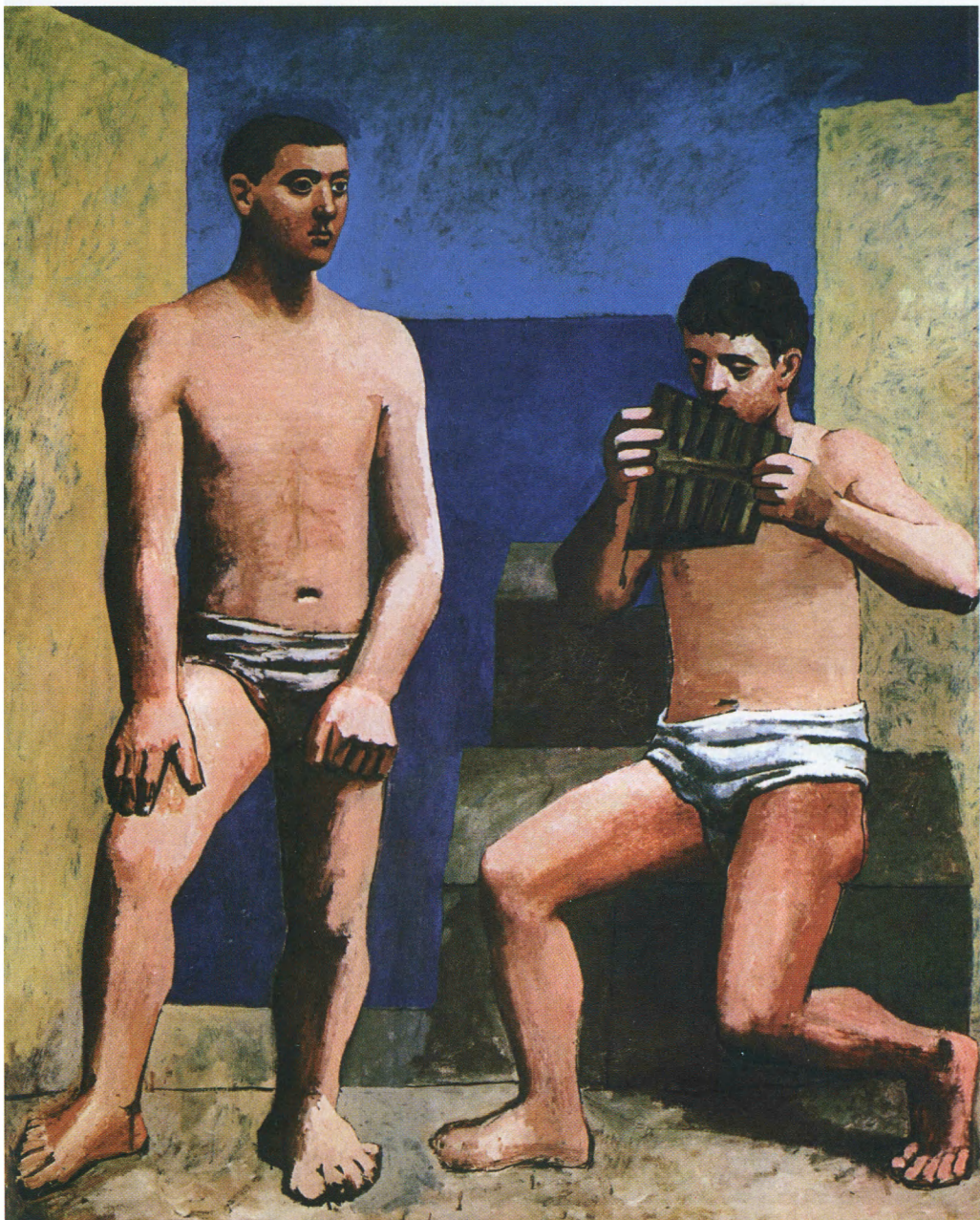


П. Пикассо.  
Три музыканта.  
Х., м., 1921.  
Нью-Йорк, Музей  
современного искусства



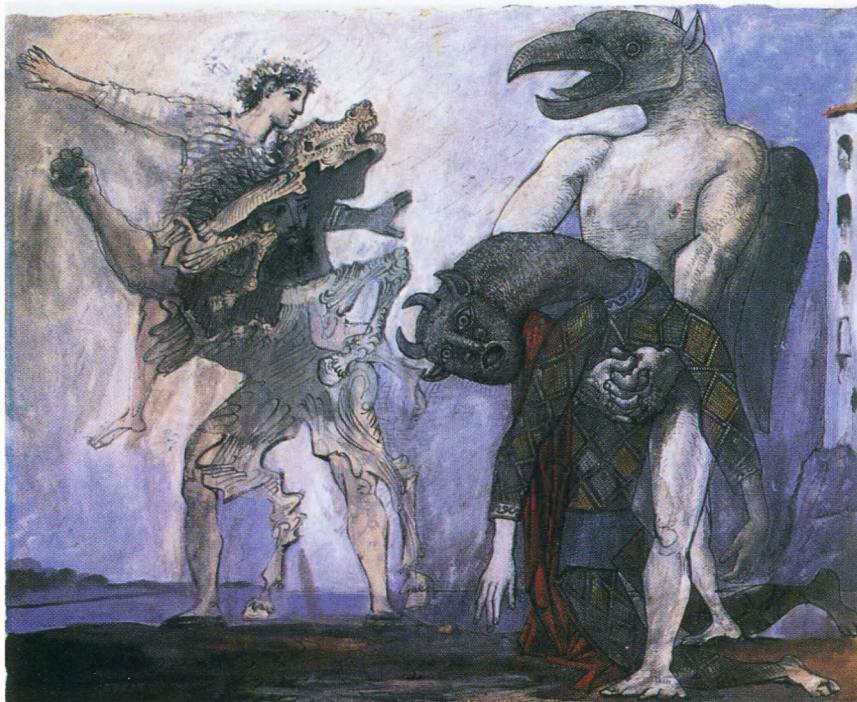
П. Пикассо.  
Три музыканта.  
Х., м., 1921.  
Филадельфия,  
Художественный музей





П. Пикассо.  
Флейта Пана. X, м., 1923.  
Париж, Национальный музей Пикассо

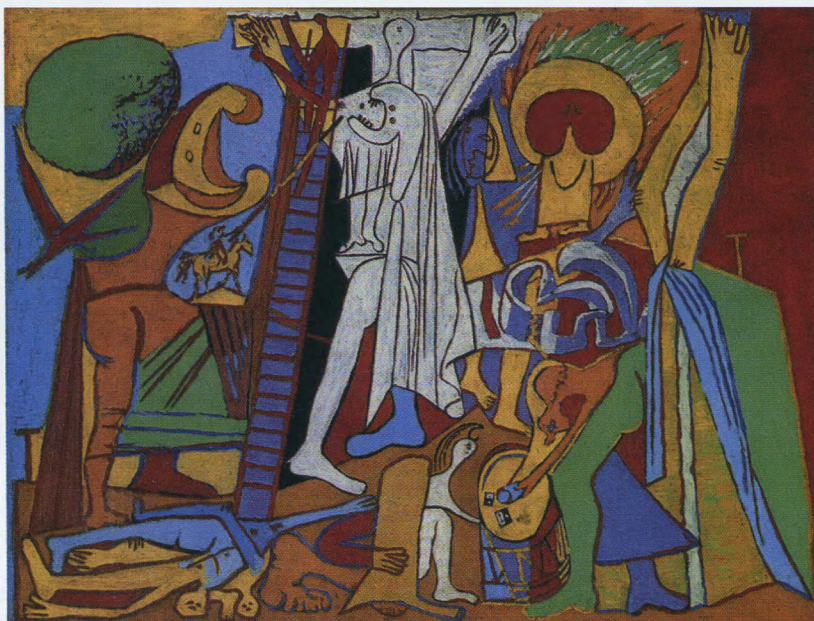




*П. Пикассо.*

Этюд для занавеса к спектаклю «14 июля» по пьесе Р. Роллана.

Гуашь, тушь, 1936. Париж, Национальный музей Пикассо



*П. Пикассо.*

Распятие.

Фанера, масло,  
1930. Париж,  
Национальный  
музей Пикассо



П. Пикассо.  
Голова женщины.  
Х., м., 1935. Буффало,  
Художественная галерея



П. Пикассо.  
Женщина в соломенной шляпе.  
Х., м., 1936. Париж,  
Национальный музей Пикассо



П. Пикассо.  
Голубой портрет Ж. Сабартеса.  
Х., м., 1901 или 1902.  
Барселона, Музей Пикассо



П. Пикассо.  
Портрет Ж. Сабартеса  
в костюме испанского гранда.  
Х., м., 1939. Барселона, Музей Пикассо



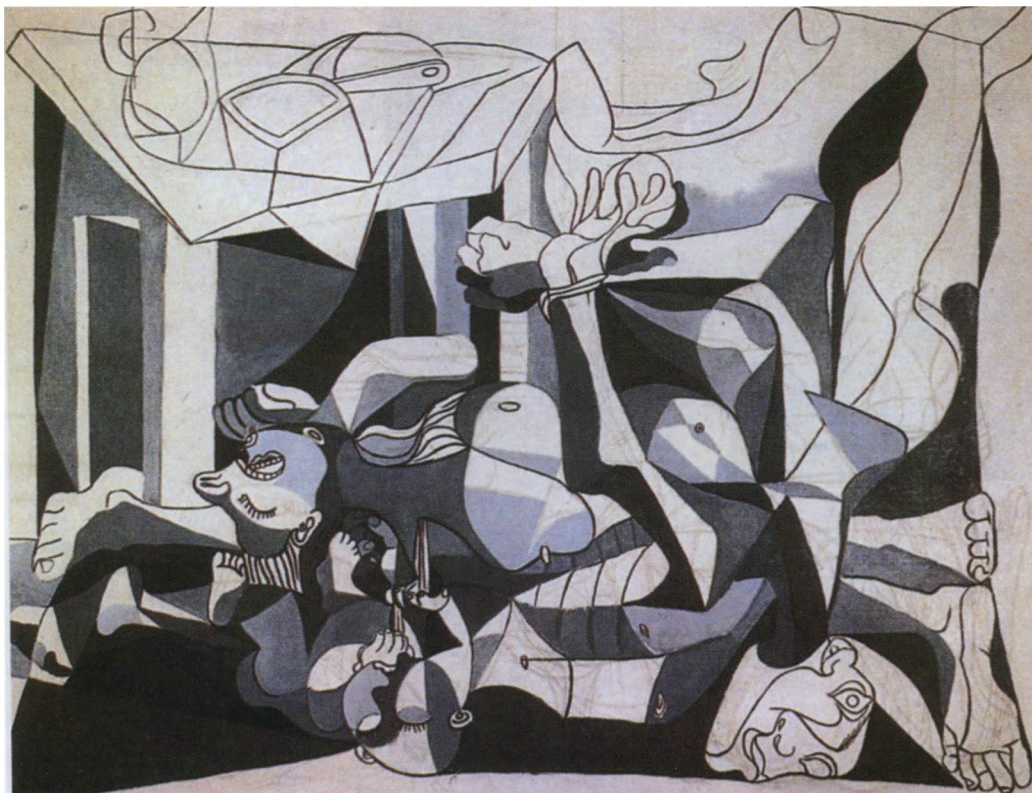


П. Пикассо.  
Герника. Х., м., 1937.  
Мадрид, Центр искусства  
королевы Софии



П. Пикассо.  
Этюд к «Гернике».  
Граф. карандаш, цв. карандаш, 1937.  
Мадрид, Центр искусства королевы Софии





П. Пикассо. Склеп. Х., м., уголь, 1944–1945. Нью-Йорк, Музей современного искусства



П. Пикассо.  
Игры пажей.  
Доска, масло, 1951.  
Париж, Национальный  
музей Пикассо





П. Пикассо. Война.  
Мазонит, масло, гуашь, 1952.  
Валлорис, «Храм Мира»



П. Пикассо. Мир.  
Мазонит, масло, гуашь, 1952.  
Валлорис, «Храм Мира»



*П. Пикассо. Флейтист. X., м., 1962.*  
Женева, частное собрание



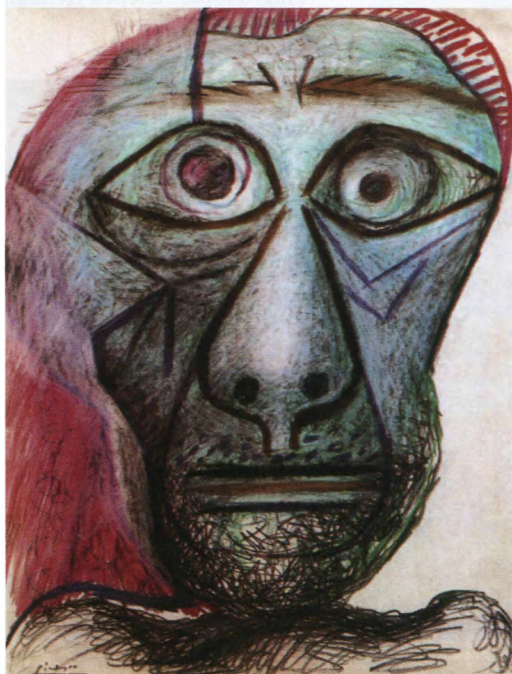
*П. Пикассо. Художник и модель.*  
X., м., 1963. Мюнхен, Государственная  
галерея современного искусства



*П. Пикассо.*  
Mardi gras. X., м., 1972  
Париж, Галерея Л. Лейрис



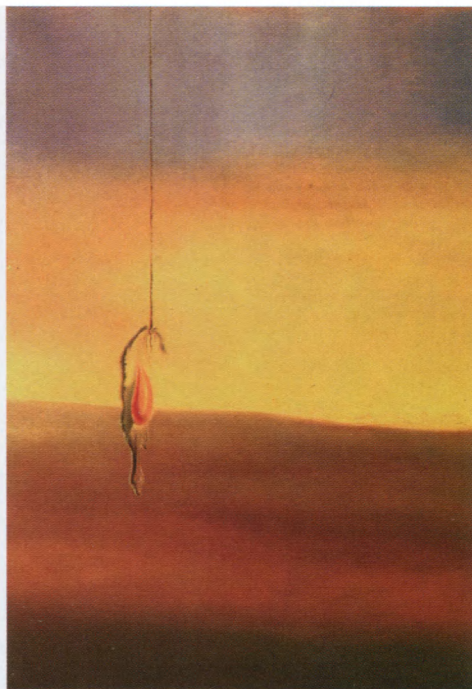
*П. Пикассо. Голова.*  
Пастель, мел, 1972.  
Люцерн, Галерея Розенгарт



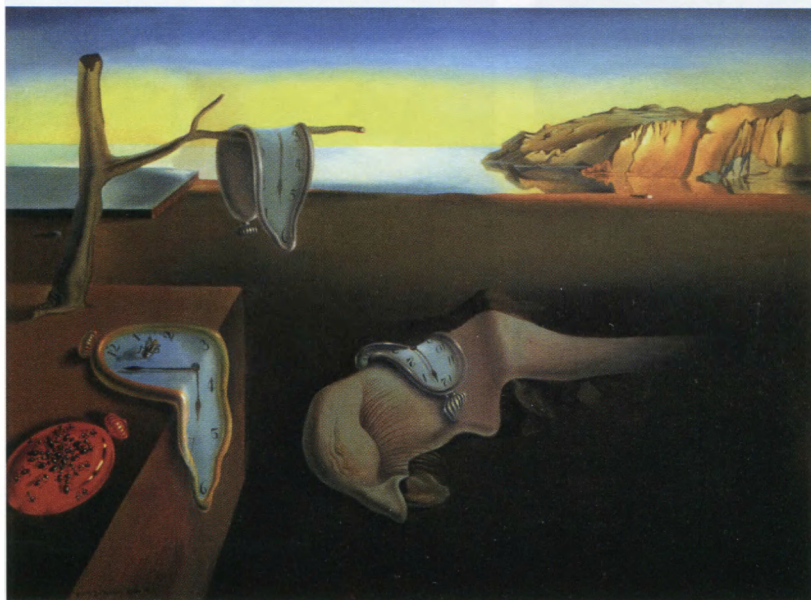
*П. Пикассо.*  
Автопортрет (Голова).  
Карандаш, пастель, 1972. Токио



С. Дали. Мрачная игра.  
Х., м., коллаж, 1929.  
Частное собрание



С. Дали. Яйца на блюде  
в отсутствии блюда. Х., м., 1932.  
Нью-Йорк, Галерея Делвин



С. Дали.  
Постоянство  
памяти.  
Х., м., 1931.  
Нью-Йорк,  
Музей  
современного  
искусства



*С. Дали.*  
Мягкая конструкция  
с вареными бобами, или  
Предчувствие гражданской  
войны. Х., м., 1936.  
Филадельфия,  
Художественный музей



*С. Дали.*  
Лицо войны.  
Х., м., 1940.  
Роттердам, Музей  
Бойманс – ван Бёнинген



С. Дали. Метаморфозы Нарцисса. Х., м., 1937. Лондон, Галерея Тейт



С. Дали.  
Великий параноик.  
Х., м., 1936.  
Роттердам, Музей  
Бойманс – ван Бёнинген

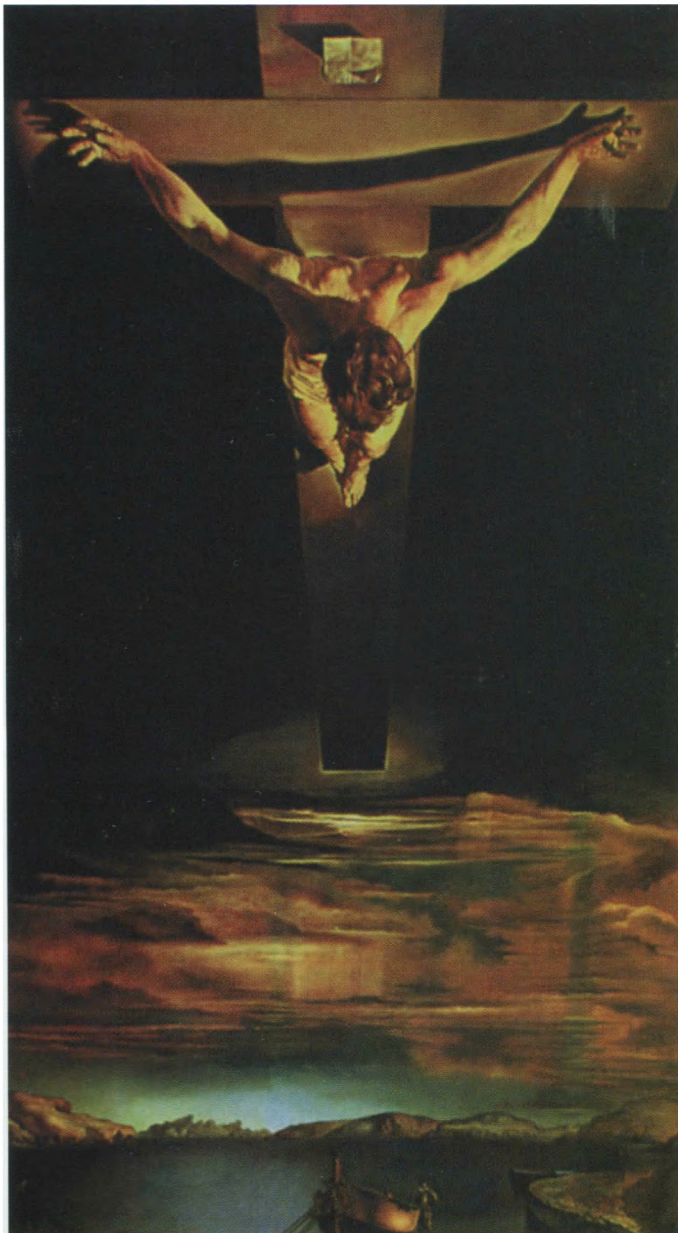




*С. Дали. Носорогообразный Иллис Фидия. Х., м., 1954. Частное собрание*



*С. Дали.  
Геополитическое дитя,  
наблюдающее рождение  
Нового человека.  
Х., м., 1943.  
Сент-Питерсберг  
(Флорида), Музей  
Сальвадора Дали*



*С. Дали. Христос св. Иоанна Креста.*  
Х., м., 1951. Глазго, Художественная галерея





*С. Дали.*  
 Мадонна Порт-Льигата  
 (первый этюд).  
 Х., м., 1949.  
 Милуоки (Висконсин),  
 Университет изящных искусств



*С. Дали.* Тайная вечеря.  
 Х., м., 1955. Вашингтон, Национальная художественная галерея



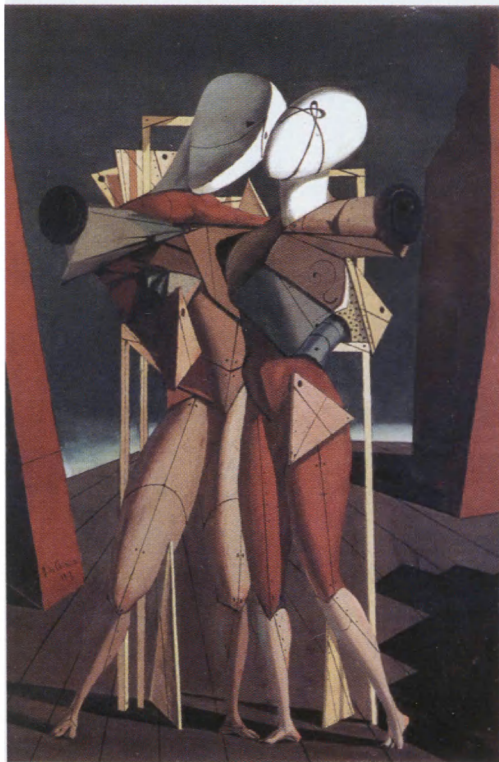
*В. Кандинский.*  
Импровизация.  
Картон, масло, 1914.  
Нью-Йорк, частное собрание



*В. Кандинский.*  
В черном квадрате. Эскиз.  
Акварель, 1923. Париж,  
Галерея Карла Флинкера



*Дж. Де Кирико. Тревожные музы.*  
Х., м. 1918. Милан, частное собрание



*Дж. Де Кирико. Гектор и Андромаха.*  
Х., м., 1917. Милан, частное собрание



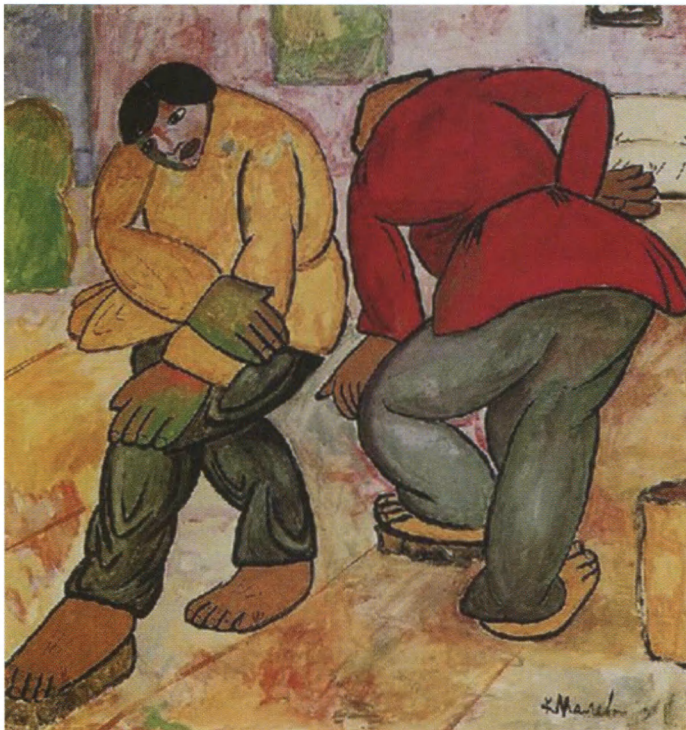
М. Шагал. Революция.  
Х., м., 1937. Париж, Национальный центр искусства  
и культуры им. Ж. Помпиду. Фрагмент





М. Шагал. Голубой цирк.  
Х., м., 1950–1952. Лондон, Галерея Тейт





К. Малевич. Полотеры.  
Б., гуашь. 1911–1912.  
Амстердам,  
Городской музей



К. Малевич. Уборка ржи.  
Х., м. Около 1912.  
Амстердам, Городской музей

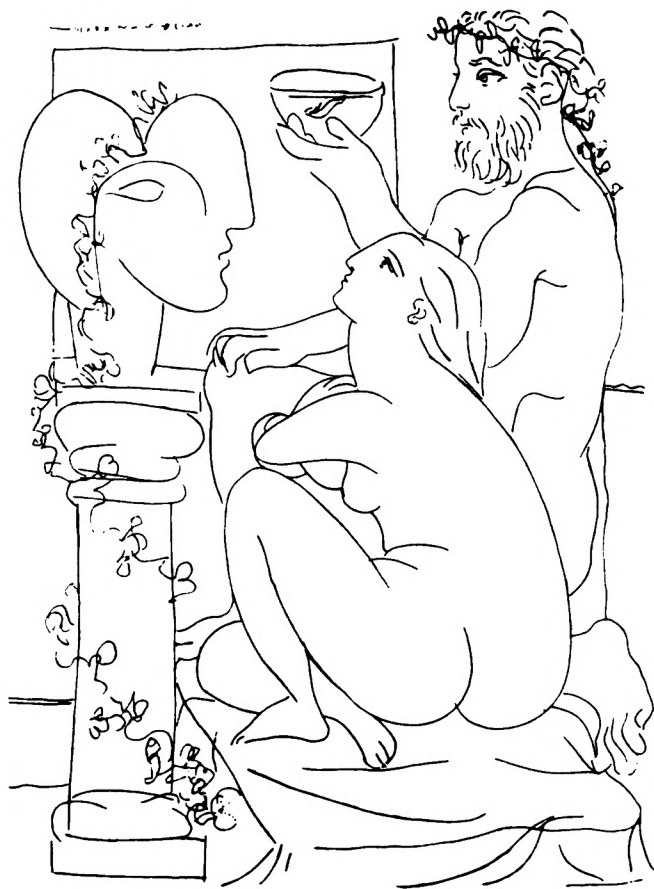
Рисунок  
1918



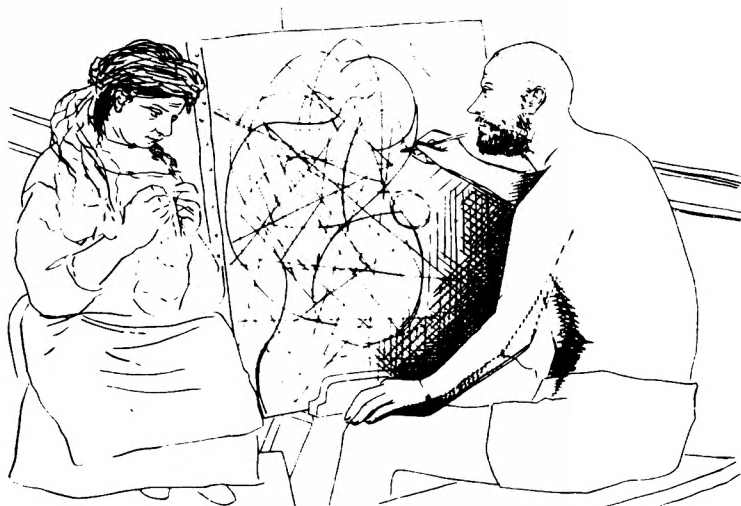
*П. Пикассо.*  
Серенада Пьеро и Арлекина.  
Карандаш, 1918



*П. Пикассо.*  
Пьеро и Арлекин.  
Цв. карандаш (19.12.70 [11])



П. Пикассо.  
Скульптор и модель.  
Офорт из серии гравюр  
«Сюита Воллара»  
(21[?].3.33)



П. Пикассо.  
Художник и модель.  
Иллюстрация к  
«Неведомому шедевр»  
Бальзака. Офорт, 1927

*П. Пикассо.*  
Невеста Рембрандта.  
Офорт из серии гравюр  
«Сюита Воллара»  
(31.1.34)



*П. Пикассо.*  
Рембрандт и девушка.  
Офорт из серии гравюр  
«Сюита Воллара»  
(18.2.34)

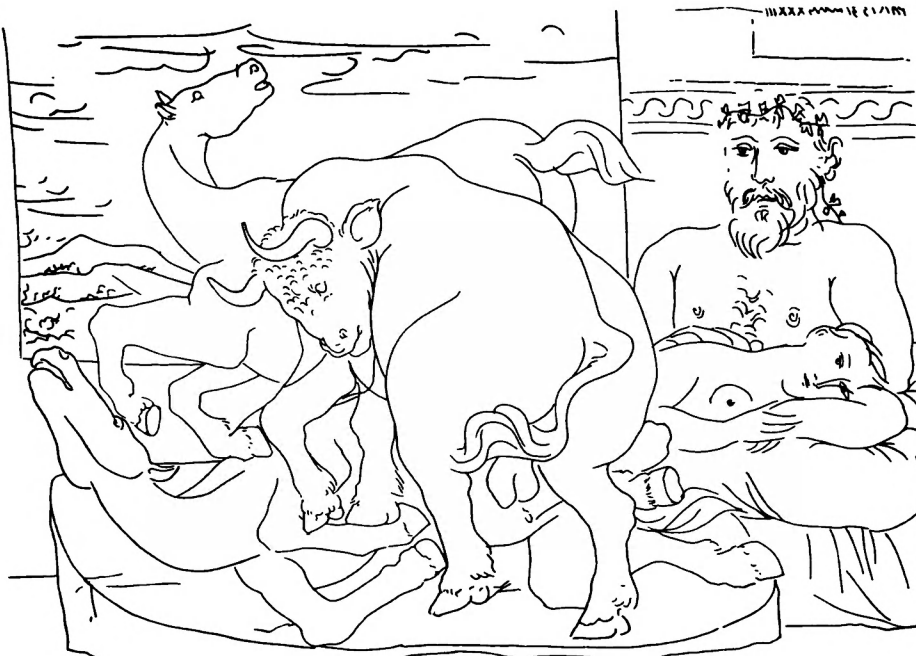
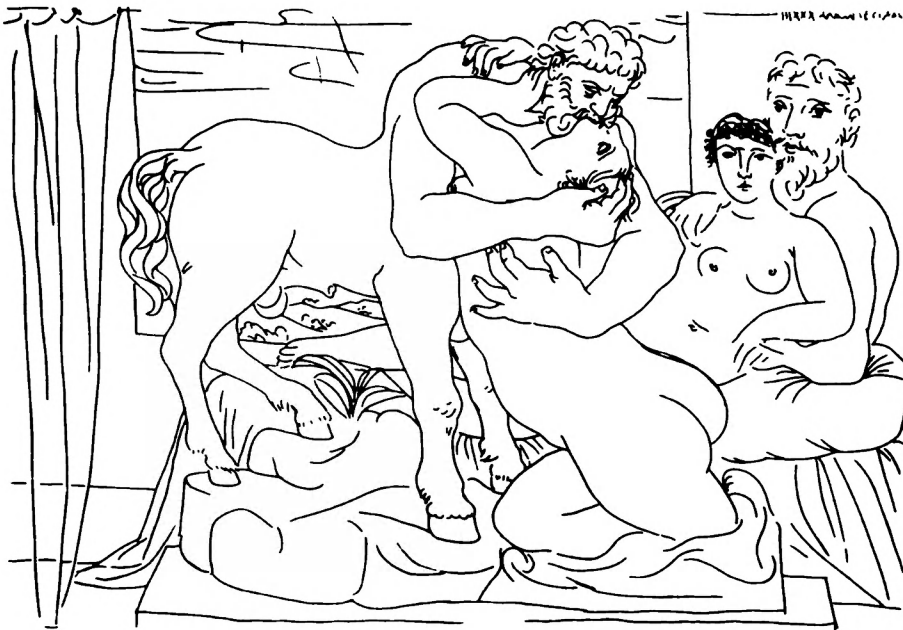


П. Пикассо.  
Офорт из серии гравюр «Сюита Воллара» (27.3.33)





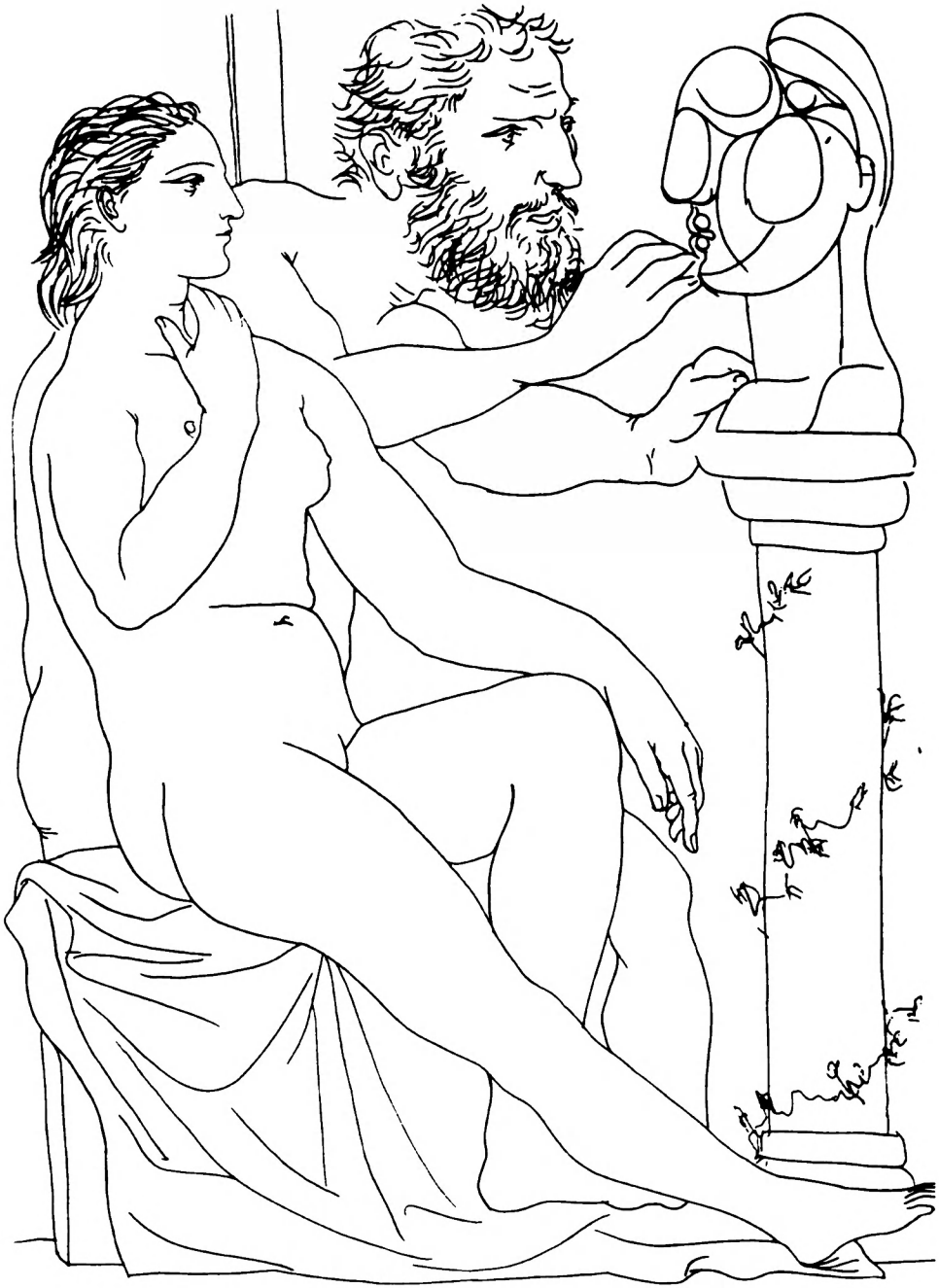
П. Пикассо. В ателье скульптора.  
Офорт из серии гравюр «Сюита Воллара» (26.3.33)



**П. Пикассо. Офорты из серии гравюр «Сюита Воллара» (31.3.33)**

**Вверху:** Скульптор, модель и статуя кентавра, целующего женщину.

**Внизу:** Скульптор, модель и скульптурная группа лошадей, борющихся с быком



*П. Пикассо. Скульптор и модель.  
Офорт из серии гравюр «Сюита Воллара» (март, 1933)*



*П. Пикассо. Фавн.  
Литография, 1948*



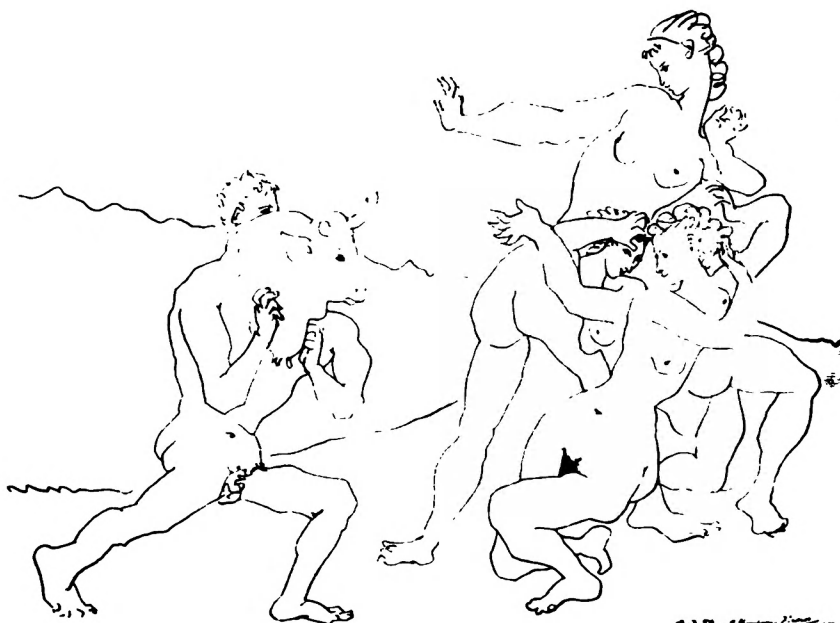
*П. Пикассо. «Храм Мира» в Вальорисе, 1952*



П. Пикассо. Минотавромахия. Гравюра на меди, смеш. техника, 1935



П. Пикассо. Танец с бандерильями. Литография (14.2.54)



П. Пикассо.

Вверху: Три женщины и тореро. Литография (17.2.54 [II]).

Внизу: Игра в быка. Литография (14.2.54)



П. Пикассо.  
Рисунки из графического цикла «Человеческая комедия».  
Вверху: тушь (25.1.54 [I]); внизу: чернила (24.1.54 [II])



23.54. II

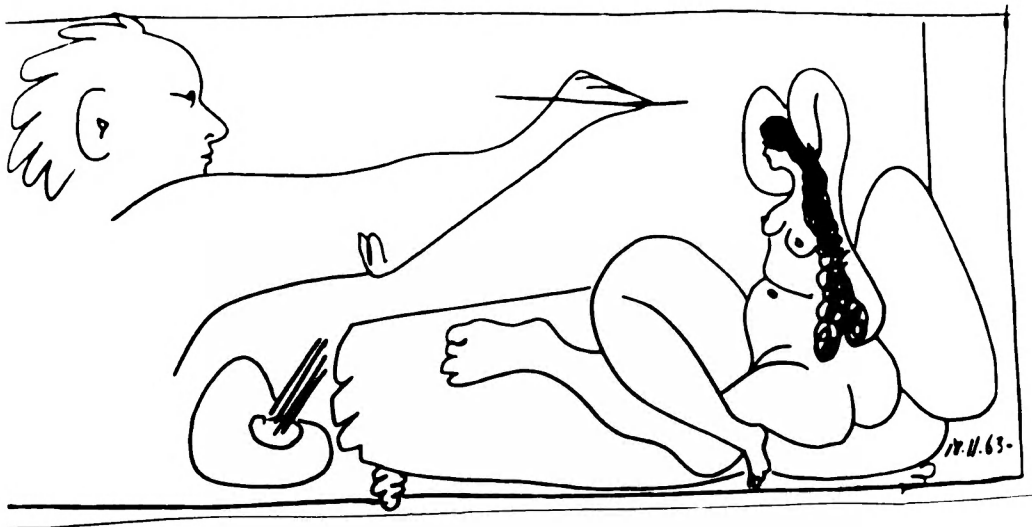
П. Пикассо. Рисунок из графического цикла «Человеческая комедия».  
Пастель (3.2.54 [II])



23.1.54. III

П. Пикассо.  
Художник и модель.  
Рисунок  
из графического цикла  
«Человеческая  
комедия».  
Тушь (23.1.54 [III])

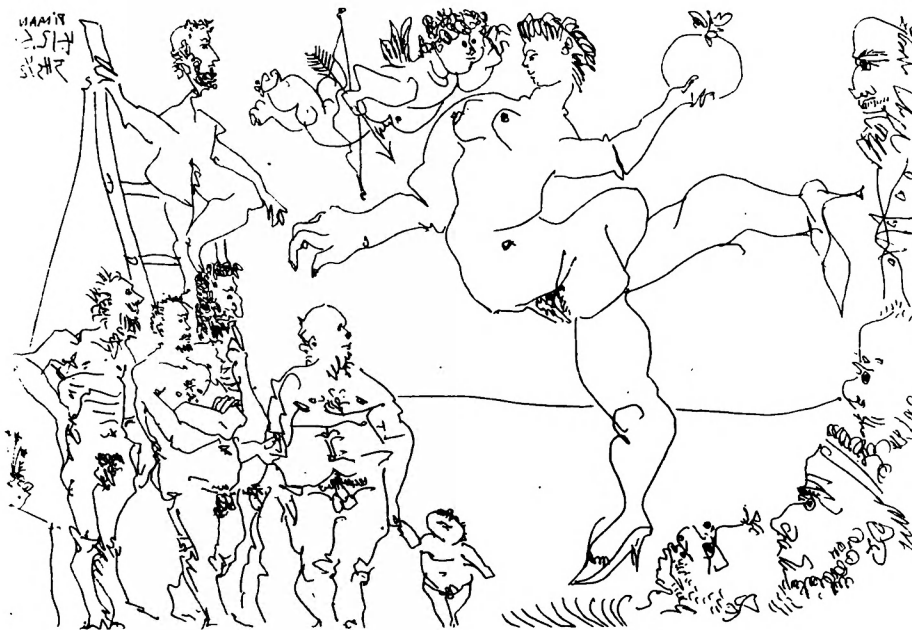




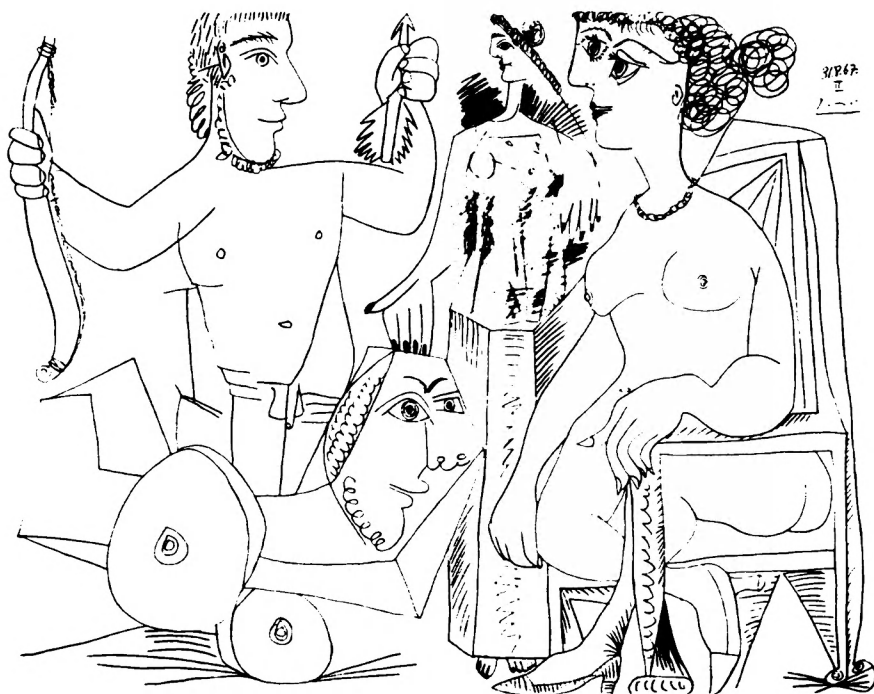
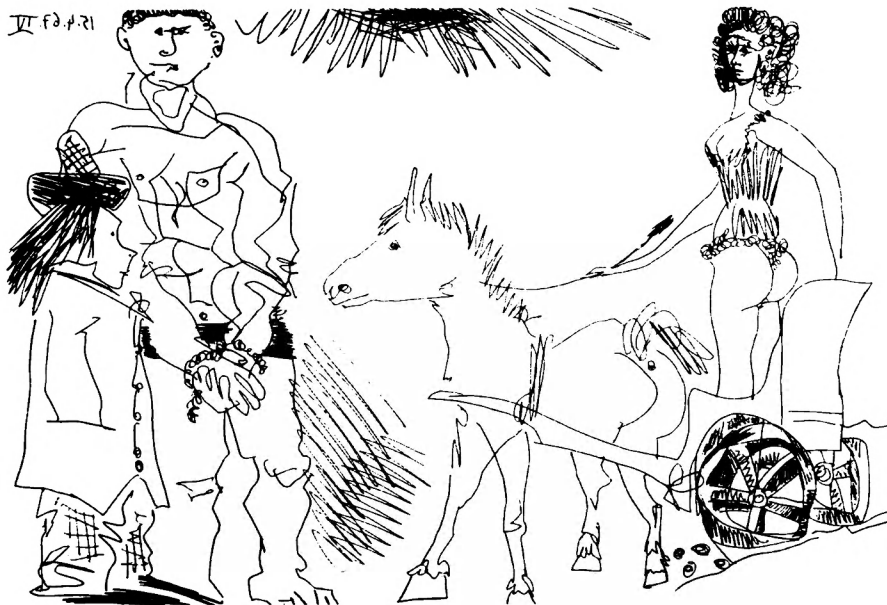
*П. Пикассо. Иллюстрация к книге «Женщины Мужена». Офорт (18.11.63)*



*П. Пикассо.  
Дон Кихот.  
Түш (5.7.59 [IV])*



П. Пикассо. Офорты из серии иллюстраций  
к книге «Похороны графа Оргаса».  
Вверху: 4.12.66; внизу: 3.12.66 (I)

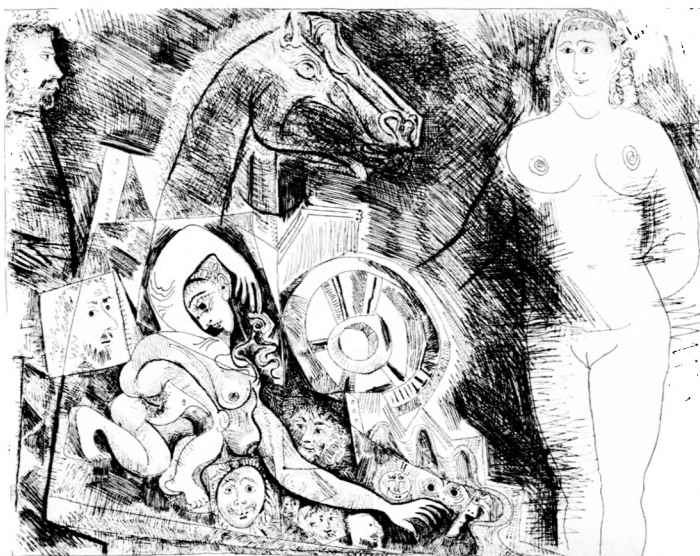


П. Пикассо.  
Вверху: Офорт (15.4.67 [IV]).  
Внизу: Рисунок. Карандаш (31.8.67 [II])

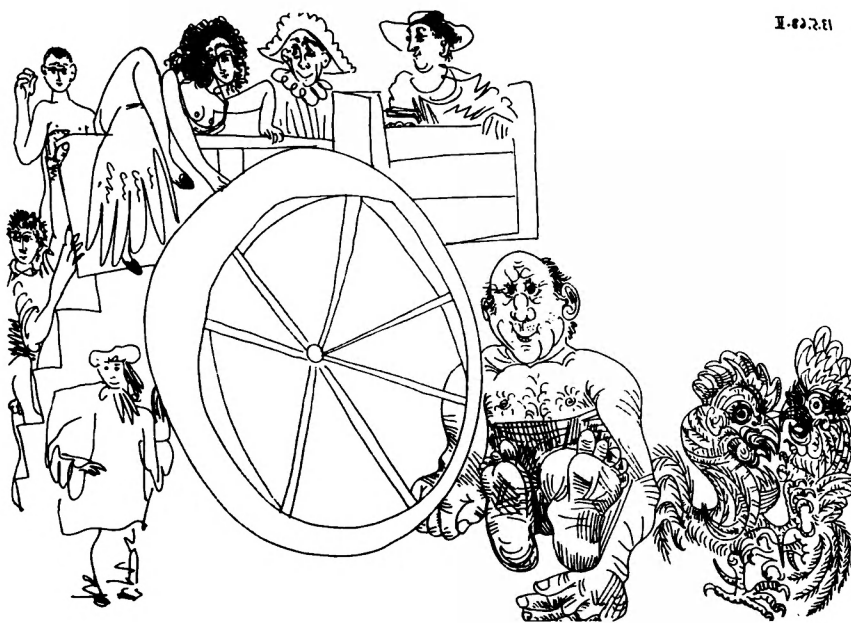
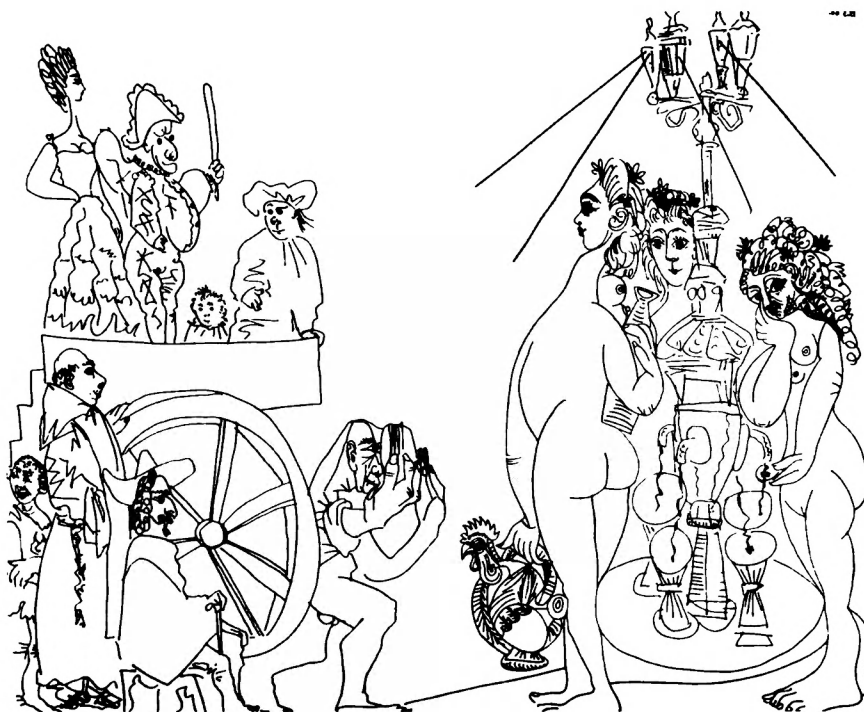


П. Пикассо.  
*Вверху:* Цирк. Офорт (15.4.67 [II]).  
*Внизу:* Офорт из серии гравюр «347» (16.3.68 [II])

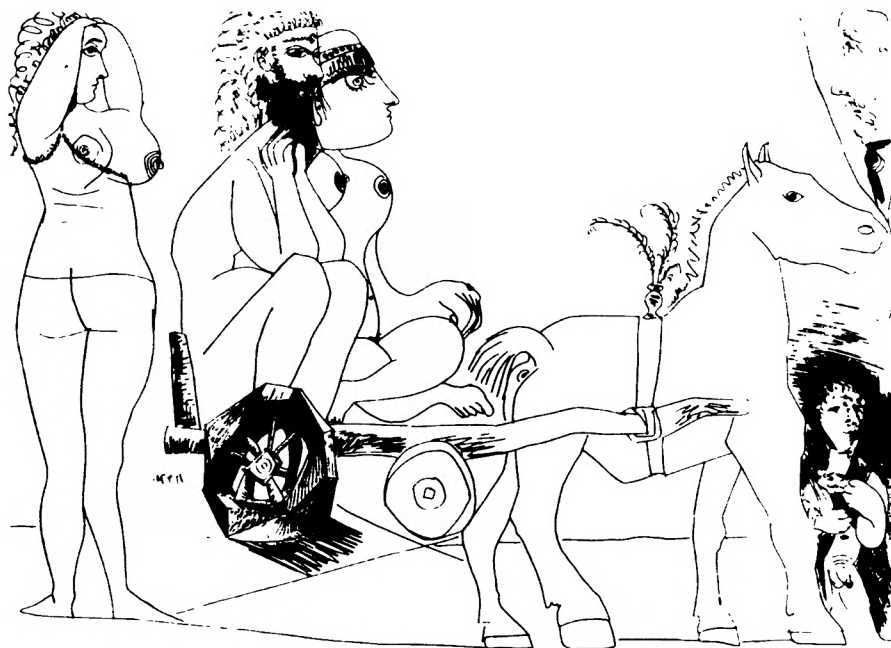
П. Пикассо.  
Гравюра из серии «347».  
Смеш. техника (26.3.68)



П. Пикассо.  
Офорт из серии гравюр  
«347» (23.4.68)



П. Пикассо. Повозка комедиантов. Офорты из серии гравюр «347».  
 Вверху: 13.5.68; внизу: 13.5.68 (II)



П. Пикассо. Офорты.  
*Вверху:* из серии гравюр «347» (9.9.68 [I]); *внизу:* из серии гравюр «156» (11.4.71)



*П. Пикассо.*  
Театр.  
Лист из серии  
гравюр «156».  
Смен. техника  
(3.2.70 [IV]: 5, 6.3.70)



*П. Пикассо.*  
Театр. Офорт  
из серии гравюр  
«156» (11.3.70)



*П. Пикассо.*  
Художник и модель.  
Офорт из серии гравюр  
«156» (25.2.71)



*П. Пикассо.*  
Офорт из серии  
гравюр «156»  
(4.3.71 [I])



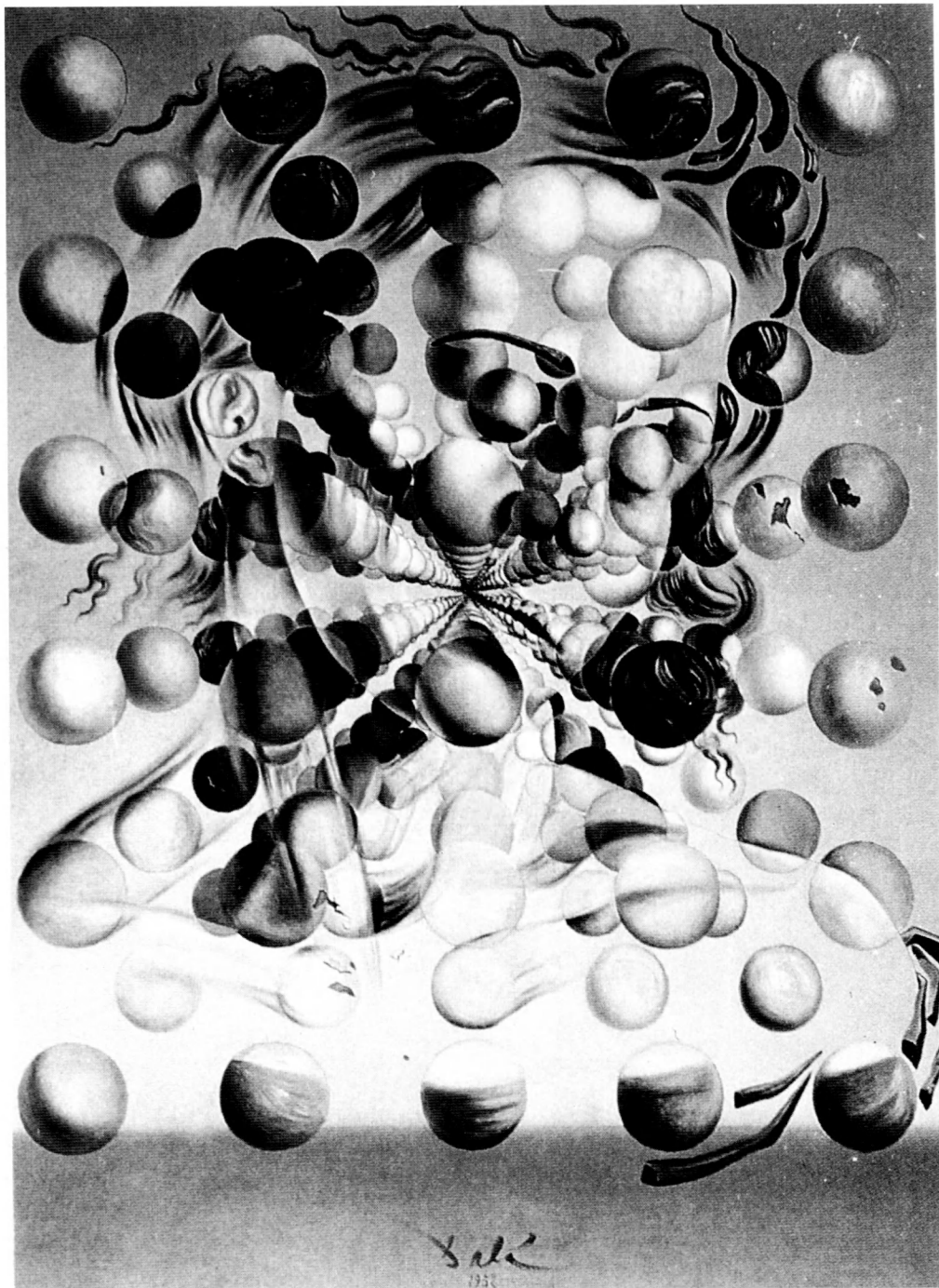
*С. Дали.*  
Лицо Мэй Уэст, которое можно  
использовать как квартиру.  
Газетная бумага, гуашь, 1934–1935.  
Чикаго, Художественный институт



*С. Дали.*  
Телефон-омар.  
Ассамбляж, 1936.  
Лондон, Галерея Тейт



*С. Дали. Взрывающаяся рафаэлевская голова.*  
Х., м., 1951. Частное собрание



С. Дали. Сферическая Галатея.  
Х., м., 1952. Фигерас, Театр-Музей Дали