

метаморфозис

М Е Т А М О Р Ф О З И С

Том 2

#1

март 2018

студенческий научный
журнал

Научный руководитель проекта:

Т.Ю. Сидорина

Главный редактор:

Алексей Натальский

Редакция:

Антон Гребенников

Дима Журавлев

Лада Зимина

Антон Куликов

Алена Матвеева

Екатерина Ткаченко

Мария Яковенко

Художник:

Людмила Дегтярева

metamorphosis-journal.com
vk.com/metamorphosisjournal
facebook.com/metamorphosisjournal

Выпуск журнала осуществлен в рамках учебного проекта НИУ ВШЭ:

Разработка периодического издания в сфере гуманитарных наук (2-й этап)

<https://pf.hse.ru/206667060.html>

© МЕТАМОРФОЗИС 2018
© АВТОРЫ СТАТЕЙ 2018

Тема номера: проблемы культуры в философии, эстетике, филологии и культурологии.

С о д е р ж а н и е

5 Вступительное слово от редакции

Блок работ философов

Теория сценарного мастерства

А. Митты: характер, саспенс, энергия

Элина Ченцова

В представленной работе мы обращаемся к теории сценарного мастерства, изложенной в книге российского режиссера и сценариста А.Н. Митты "Кино между адом и раем". Несмотря на постоянно растущее количество источников по теории сценарного мастерства, пришедших как из-за границы, так и принадлежащих перу российских авторов, мы решили рассмотреть именно эту работу.

Одной из причин стало то, что это, вероятно, самый подробный труд такого рода на русском сегменте рынка. Вторая причина – творческий подход автора к тексту и легкость изложения, в которой виден яркий авторский стиль. Третьей причиной является авторитет автора – режиссера таких известных и любимых многими поколениями фильмов, как "Гори-гори, моя звезда!" (1969), "Экипаж" (1979) и др.

В этой работе рассмотрены те части книги "Кино между адом и раем", которые непосредственно связаны с темой нашей работы. Кроме того, мы также вспомним труды других авторов, теоретические разработки которых могут помочь в ее исследовании. Так, к примеру, мы обратимся к "Истории на один миллион долларов" Роберта Макки и биографии "Альфред Хичкок" Питера Акройда. Работа должна раскрыть такие понятия теории сценарного мастерства, как "характер", "саспенс", "энергия", "драматическая ситуация", "брешь" и некоторые другие.

Характер и сопереживание. В основной формуле драматического рассказа "кто-то хочет сделать что-то, почему он этого не может?"¹ главным элементом является "кто-то", то есть, в первую очередь, речь идет о герое рассказа и об особенностях его характера. Автор отмечает, что для создания героя, который будет интересен зрителю, необходимо подумать о таком его качестве, как воля, которая определяет характер персонажа, и о цели, которая необходима, чтобы энергия фильма все время двигалась в нужном направлении.

Цель может иметь разное качество. Она может быть сквозной, ведущей героя на протяжении всей истории. Он может маскировать такую цель, но в кульминационный момент подлинная цель все равно проявит себя. Для определения истинной цели А. Митта предлагает

¹ Митта. А. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... М.: АСТ, 2017. С. 164.

Теория сценарного мастерства А. Митты...

ответить на четыре вопроса: 1) Чего герой хочет в общем и в каждой сцене? 2) Почему он делает это немедленно? 3) Против кого он это хочет? и 4) Что ему грозит, если он этого не сделает? Какое давление он испытывает?

Из цели выводится мотивировка героя, снова многоуровневая. Внешняя и внутренняя мотивировки различаются в зависимости от того, что их создает. Желаемое по внешней мотивации можно увидеть воочию, а внутренняя мотивация всегда говорит о причинах поведения героя. Мотивация и действия персонажа связываются в одно и не противоречат друг другу, в то время как герой добивается желаемого, преодолевая трудности и барьеры – это и создает конфликт.

Характер в драматической истории составляется из трех ключевых вопросов: кто, что делает и с какой целью. Доминанта характера выражает, чем он руководствуется: эмоциями, волей или умом. Для определения черт характера автор дает короткий перечень необходимых признаков: интеллект, физиология, социальная и экономическая база, таланты, посторонние интересы, сексуальная жизнь, семья, образование и неприязни. Зная все это, можно описывать конкретные действия, которые позволят раскрыть подлинный характер персонажа. Он заключается в этическом выборе, который делает персонаж под давлением драматических обстоятельств.

То, чем руководствуется персонаж в ходе развития сюжета, автор обозначает словом аттитюд. "Аттитюд – это философия действия характера в конфликте". Он помогает не только выстроить цепь действий персонажа, но и проникнуться сочувствием к герою и тем обстоятельствам, в которых он оказывается. Эмпатия становится одним из ключевых условий для создания саспенса. К понятию эмпатии мы вернемся после того, как обратимся к драматической ситуации, которая так же важна для возникновения саспенса, как эмпатия зрителя.

По определению Митты, "...драматическая ситуация – это барьер, который надо преодолеть, чтобы двигаться дальше"². Она строится на нескольких простых вещах. Первая и самая важная – боль, которая включает реакции персонажа: мотив, намерение, действие. В одной конкретной ситуации выбирается один мотив и одно ответное действие, и каждое из них должно быть ясным и четким. Так, по одному шагу выстраивается вся драма, но как мы

² Там же. С. 66.

Теория сценарного мастерства А. Митты..

можем понять, будет ли она близка зрителю? Здесь, по мнению автора, важную роль играет идентификация зрителя с героем на экране.

Драматическая ситуация – это проблема, которую нужно решить. Каждый человек по-разному реагирует на такие ситуации, но при этом можем найти определенные паттерны в поведении, которые подскажут, какие реакции не только наиболее распространены, но и вызовут у зрителей эмоциональный отклик. Митта приводит американскую классификацию персонажей, которые по-разному реагируют на стрессовые ситуации.

Таких архетипов всего четыре. Первый – "наши знакомые", это люди, с которыми мы сталкиваемся в обычной жизни каждый день. Второй озаглавлен как "андердог" и обозначает людей, которые преодолевают социальные рамки и добиваются того, что другим кажется невозможным. Сюда же можно отнести персонажей, которые страдают каким-то увечьем или считаются неполноценными, но "поднимаются" до уровня жизни обычных людей. Третий тип, "потерянные души", это те персонажи, которые были обычными людьми, но потеряли нравственные и ценностные ориентиры и/или преступили закон. Четвертый и последний тип героя – это классический супергерой, "идол", за невероятно нереалистичными приключениями которого так захватывающе наблюдать.

Персонажам, черты которых зритель узнает в себе и окружающих, легко сопереживать. Сопереживание позволяет перейти на новый уровень эмоциональной вовлеченности и порождает идентификацию. Несмотря на простоту механизма, утверждает Митта, по большей части он работает на подсознательном уровне. Персонажи, которые разделяют ценности зрителя, близки и понятны, и за них легко искренне "болеть". Идентифицировав себя с героем, зритель относится к нему с эмпатией, он оказывается вовлечен в события фильма.

Саспенс и энергия фильма. Если долгая подготовительная работа по вовлечению зрителя в созданный на экране мир прошла успешно, то можно переходить к следующему шагу, который поможет создать эффект, известный как саспенс. Автор определяет саспенс как "момент, в котором вовлечение в фильм аудитории проявляется наиболее полно"³. Он возможен только если персонаж и зрители обладают "моральной общностью"⁴. Альфред Хичкок, который ввел этот термин в употребление, толковал его как "самое интенсивное представление о драматической ситуации, которое только возможно"⁵.

³ Там же. С. 40.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 41.

Саспенс неоднороден. Митта выделяет открытый и закрытый виды саспенса. В первом случае зрители знают больше, чем персонаж, и понимают, что герой из-за своего незнания движется навстречу опасности. При надлежащем уровне идентификации с героем этот прием работает крайне эффективно. Во втором случае опасность присутствует, но зритель не знает, какая именно. Тем самым добавляется элемент неожиданности в действиях как героя, так и его противника. Этот прием был использован⁶ Хичкоком в "Психо" (1960 г.). После убийства главной героини в ванной в середине фильма зрители надолго погружались в "состояние сомнения и напряженного ожидания, поскольку их внезапно выводят из "комфортной зоны"". В ситуации, когда саспенс строится на основе проблемы, которую нужно решить герою, выделяется еще один структурный элемент сцены.

Этот элемент Митта называет "брешью". Для книг по теории сценарного мастерства термин не новый, его почти что с тем же значением использовал Р. Макки в своей "Истории на один миллион долларов". Брешь призвана служить препятствием на пути движения героя к своей цели, которая изначально кажется ему легко достижимой. Брешь предполагает возможность осуществления того, что желанно герою, но в то же время подразумевает необходимость совершения каких-то поступков для ее достижения.

Для сравнения обратимся к упомянутой "Истории на миллион долларов". Макки различает действие и поступок. "Истинный поступок представляет собой физическое, речевое и интеллектуальное действие, которое создает бреши в ожиданиях и формирует существенное изменение"⁷. Простое действие – это то действие, которое всего лишь ведет к ожидаемому результату. В этом различии можно увидеть сущность бреши. Макки утверждает, что "...эта тема намного шире вопроса о причинно-следственной связи. <...> ...разрыв между предполагаемой причиной и достигнутым результатом отмечает точку, в которой встречаются характер человека и окружающий его мир"⁸.

От брешей неотделимы "барьеры", как их определяет Митта, "...то, что характер должен преодолевать, добиваясь цели". Различие состоит в том, что брешь показывает, какие препятствия стоят на пути героя, а барьер демонстрирует, "...какие усилия прикладывает герой, преодолевая брешь"⁹. Преодолевая барьеры, персонаж может показать свое "сквозное

⁶ *Акройд П.* Альфред Хичкок. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2016. С. 197.

⁷ *Макки Р.* История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. М.: Альпина нон-фикшн, 2013. С. 162.

⁸ Там же.

⁹ *Митта А.* Кино между адом и раем... С. 243.

Теория сценарного мастерства А. Митты...

действие", которое ведет к сопротивлению антагониста и столкновению идей и ценностей, которыми они руководствуются. В конечном счете, саспенс не предполагает раскрытия какой-то идеи, но если он работает, то задача режиссера донести идеи до зрителя многократно упрощается.

Саспенс помогает поддерживать энергетику фильма в течение всего хронометража на высоком уровне. Но по-настоящему еее задает только одно: структура. Структура, предполагающая постоянное движение персонажей и всего действия к определенной цели, работает на отсутствие "провисающих" моментов в фильме, и, как следствие, поддерживает интерес зрителя. В конечном счете все, что мы рассмотрели ранее, сходится в одном пространстве, когда все правильно примененные "детали" начинают работать вместе, усиливая резонанс основополагающих элементов в душе зрителя.

Характеры с первых минут фильма начинают действовать – и придают происходящему значение. История разворачивается с того момента, когда зритель знакомится с персонажами. Порой, как пишет Митта, для этого необходима всего пара строчек диалога. И одно простое действие, которое запустит цепь событий, которые неизбежно приведут к кульминации. Но перед кульминацией пройдет еще несколько этапов, к примеру, побуждающее происшествие и решающая сцена. Если в первой саспенс должен только намеком проявить себя, то перед кульминационной сценой он должен раскрыться в полной мере.

Необходимо понимать, что все, что описывает в своей книге Митта, является идеальным конструктом. Найти фильм, который соответствовал бы всем идеальным критериям, невозможно. Даже если бы этот фильм существовал, он, скорее всего, не привлек бы внимания зрителей, так как он едва ли узнает себя в идеальной картине.

Все, о чем пишет Митта, не является строгим законом и не должно возводиться в абсолют. Существует множество различных работ по теории сценарного мастерства, но все они сходятся в одном: подобные советы – всего лишь принципы. Можно объяснить, как работает структура сценария, и даже научиться понимать, когда автор использует тот или иной прием, но это никак не повлияет на художественное восприятие кинокартины зрителем.

"Кино между адом и раем" Митты является полноценным руководством по созданию сценария для художественного фильма. Было бы, тем не менее, ошибкой назвать его полным или исчерпывающим: все о теории сценарного мастерства не сможет вместить в себя ни одна книга, но автор рассмотрел в своей работе практически все основополагающие принципы повествования в кинематографе. Его теория сценарного мастерства коррелирует с работами

Теория сценарного мастерства А. Митты..

других авторов в этой области в высокой степени, оставаясь, тем не менее, самобытной и знаковой.

Библиография

Акройд П. Альфред Хичкок. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2016.

Макки Р. История на миллион долларов: Мастер-класс для сценаристов, писателей и не только. М.: Альпина нон-фикшн, 2013.

Митта А. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... М.: АСТ, 2017.

Комментарий к цитате Жюль Делеза из книги "Ницше и философия"

Станислав Зверянов

"...если быть точным в арифметике, у трагедии было три способа умирания. Впервые она умирает от диалектики Сократа, это ее "эврипидовская" смерть. Вторично ее умерщвляет христианство. Третий раз она погибает под совместными ударами современной диалектики и лично Вагнера"

Жюль Делез. Ницше и философия.

В качестве вступления к рассмотрению цитаты Жюль Делеза имеет смысл обозреть философскую программу автора в ее отношении к Ницше. По мнению критиков¹², чтения Ф. Ницше занимают центральное место в философской программе Делеза. Он утверждал, что философская мысль Ницше противоположна идее Гегеля в том, что у первого она является утверждением, а второй разворачивает ее как мысль оппозиции.

Эстетическая ценность работ Делеза выражается в его учении о ценностях и их соответствующем опровержении. Происхождение ценностей в обществе обусловлено различиями между людьми. Возвращаясь к мысли о критике Ницше и ее значении в корпусе текстов Делеза, нельзя не упомянуть смещение оптики с кантовской этики к "воле к власти" – авторскому понятию Ницше, которое у Делеза утверждается как принцип различия.

Первая глава рассматриваемой работы, если мы отходим от общеполитического контекста изучения Делеза, раскрывает целый ряд положений в корпусе Ницше. Во-первых, это генеалогия, которая утверждается в качестве источника эстетических различий, содержащихся в обозреваемом субъекте, и в качестве критики как действия, в противоположность критики как реакции. Во-вторых, смысл и воля – качественные характеристики, которые, согласно Делезу, помогают понять сущностный плюрализм работ Ницше. Смысл помогает понять его через дуализм сущности и видимости, в котором смысл занимает место знака, помогающего связать эти две ипостаси. В то время как воля в смысле воли к власти – это то, что обычно называется силой в смысле господства. Подобная трактовка воли противоположна ее пониманию Шопенгауэром в "Мире, как воле и представлении"³, в

¹ Дьяков А. Жюль Делёз. Философия различия. СПб.: Алетейя, 2015.

² Marks J. Gilles Deleuze. Vitalism and Multiplicity. L.: Pluto Press, 1998.

³ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 2. Мн.: Попурри, 1999.

Комментарий к цитате Жюль Делеза...

которой воля приравнивалась к бесконечным человеческим стремлениям и желаниям в противоположность безволию. Делез сам ссылается на противостояние Шопенгауэра и Ницше, указывая на то, что они "не сошлись" в вопросах количества – по Шопенгауэру воля единственна, согласно Ницше – множественна.

Перейдем от обширного введения и обзора философского контекста, в котором возникла мысль Делеза, непосредственно к высказыванию, ставшему темой нашего размышления, взятому из подпункта "Проблема трагедии" первой главы. Выбор этого названия отражает ракурс, под которым Делез анализирует трагедию и определение трагического, а именно – через противопоставление диалектике, тем самым рассматривая трагедию в качестве соединения противоположностей, ее образующих: "страдание и жизнь, конечное и бесконечное, индивидуальная судьба и всеобщий дух". Так, в качестве фундаментального противоречия трагедии Ницше выделяет противостояние единства и индивидуации.

"Три способа умирания" – своеобразная метафора Делеза, которая выражает этапы развития трагической мысли, начиная с древних времен и заканчивая современной Ницше философии.

Рассмотрим подробнее каждый из трех пунктов. Что у Сократа за диалектика и почему она обязательно приводит к смерти трагедии? В произведении "Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм"⁴ Ницше утверждает, что еврипидовские герои в диалогах Платона вынуждены защищать свои позиции доводами "за" и "против", сводя всю трагичность на нет. Сама смерть трагедии выходит из диалектических замечаний: "добродетель есть знание", "грешат только по незнанию", "добродетельный есть и счастливый", – согласно которым добродетельный герой – обязательно диалектик, и справедливость должна быть сведена к принципу справедливости поэтической, тем самым, не оставляя места подлинной трагичности. Фоном трагедии, принимая во внимание подобный оптимизм, является случайный и не необходимый хор – перспектива при "смерти трагедии" смещается с каждого ее элемента.

Перейдем к смерти трагедии от христианства. Сьюзен Зонтаг в "Против интерпретации и других эссе"⁵ утверждает: оптимистичные христианские ценности несовместимы с общим пессимистичным духом трагедии. Поэтому, в принципе, не существует ценностей христианства сопоставимых с лейтмотивом трагедий, оно их отрицает. В числе таких

⁴ Ницше Ф. Соч.: в 2-х т. Т. 1. М.: Мысль. 1990.

⁵ Зонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ad Marginem, 2014.

Комментарий к цитате Жюль Делеза...

оптимистичных взглядов выделяется желание видеть мир идеальным и рационально обоснованным. Для всех причинно-следственных связей в западных авраамических религиях находится стройное объяснение, в соответствии с которым любая трагичность отрицается и заменяется волей Бога, которому "всегда виднее". Трагедия как олицетворение нигилизма просто не может вступать в конфронтацию с оптимистичным взглядом на жизнь и поиском в ней смысла. Значение и его поиск, однако, не приравниваются к рациональному в противопоставлении "рациональное–иррациональное", а скорее знаменуют собой ключевую характеристику христианских обществ в их стремлении всему дать объяснение.

В подобной трактовке несовместимости невольно узнается оптимизм, присущий Сократу, упоминавшийся выше, и который также препятствует нормальному разворачиванию трагедии в отдельно взятом периоде. В современности, несмотря на ослабление религиозных чувств, все так же преобладает стремление к поиску смысла и значения.

Третья ипостась или третий этап смерти трагедии вызывает больше всего вопросов. Хотя, казалось бы, мы ознакомились уже с двумя историческими свидетельствами умерщвления трагедии диалектикой, в третьем пункте все не так очевидно. Имя Вагнера для Ницше будто бы становится ругательным – он, после "Рождения трагедии из духа музыки" еще не мыслит его отрицательно. К сожалению, утверждает критическая статья⁶, после "Парсифаля" Вагнера и "Человеческое, слишком человеческое" Ницше мыслители словно "скрестили шпаги". Третий пункт, в связи с этим, указывает также и на личную неприязнь Ницше, тем самым качественно отличаясь от двух предыдущих – в них он работал исключительно с историческим материалом, в то время, как христианизация Вагнера в "Парсифале" происходила на его глазах.

В связи с этим под сомнение ставится обоснованность третьего положения, утверждающего лишь личные переживания Ницше и относящегося к философской дискуссии в меньшей степени по сравнению с двумя предыдущими пунктами. Общий пиетет по отношению к трагическому и сакрализация понятия трагедии являются столпами, на которых Ницше разворачивает идейный базис своего учения и неудивительно, что работу Вагнера он воспринимает настолько болезненно.

⁶ "Вчера был Дионис, а сегодня – мещанская посредственность»: лекция о "Рождении трагедии» Ницше. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/7457-haustov1>

Комментарий к цитате Жюль Делеза...

Подводя итоги, Делез весьма точно резюмирует три основных этапа смерти трагедии. Употребление понятия "этап" в подобных вопросах, однако, сомнительно, так как в трех упомянутых смертях трагедии прослеживается один и тот же мотив, без какой-либо эволюции или преимущества, что указывает на спиралевидную модель развертывания подобной проблематики в рамках философии. Делез, кроме всего прочего, проницательно указывает на мотив диалектики, который продолжался в трагедии на протяжении всего ее существования, вызывал немало трудностей, но в то же время поддерживал ее существование.

Библиография

Делез Ж. Ницше и философия. М.: Ад Маргинем. 2003.

Дьяков А. Жиль Делез. Философия различия. СПб.: Алетейя, 2015.

Ницше Ф. Соч. в 2-х т. Т. 1. М.: Мысль. 1990.

Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ad Marginem, 2014.

Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Т. 2. Мн.: Попурри, 1999.

Marks J. Gilles Deleuze. Vitalism and Multiplicity. L.: Pluto Press, 1998.

"Вчера был Дионис, а сегодня – мещанская посредственность": лекция о "Рождении трагедии"

Ницше.

URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/7457-haustov1>

Истоки трагической вины

Елизавета Разгильдяева

Нельзя сказать, что описание трагического чувства античности является центральной темой С. Кьеркегора. Главным образом, Кьеркегор уделяет внимание языческой трагедии в своем первом труде "Или-или", в главе "Отражение античного трагического мотива в современном трагическом". Дальнейшие размышления философа о природе трагического в античности могут показаться читателю лишь вариацией этой небольшой зарисовки, изначально призванной служить иллюстрацией ограниченности греческой трагедии по сравнению с драмой христианства. На то, что Кьеркегор рассматривает трагедию античности как более низкую ступень в развитии субъективно трагического, указывает восхищение трагическим чувством Ветхого Завета, которую философ выносит в завершение теоретического рассуждения в вышеупомянутой главе¹.

Вполне вероятно, что указанные особенности в значительной степени послужили причиной тому, что отношение Кьеркегора к трагическому в античности находится на периферии исследований его творчества. Так, в работе П. Гайденок этому вопросу посвящено лишь несколько страниц. По преимуществу Кьеркегор интересен именно как религиозный мыслитель, предтеча диалектической теологии Карла Барта и религиозного экзистенциализма таких авторов, как М. де Унамуно и Габриель Марсель. Примечательно, что большая часть эвристических замечаний об отношении Кьеркегора к античной драме, повлиявших на данное эссе, содержится в литературоведческой работе Д. Стайнера "Антигона", специально не посвященной исследованию творчества датского философа.

Кьеркегор обращается к драме в античности с целью представить своеобразие современной ему романтической драмы. Понятие о последней конструируется путем противопоставления современного и античного, главным основанием которого является то, что в аттической и в романтической трагедии в различной степени представлены и по-разному выражены "эпически субстанциальное" и "субъективно рефлексивное"². Даже при знакомстве только с этим весьма туманным определением сущности трагедии нетрудно заметить, что основой концепции Кьеркегора является гегелевская интуиция о срединном положении драмы между

¹ Кьеркегор С. Или – или. Фрагмент из жизни: в 2 ч. СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии: Амфора, 2011. С. 183.

² Там же. С. 174.

эпосом как миром объективного развертывания событий, независящих от героев – и лирикой как выражением подводных течений мысли и чувства, составляющих ядро субъективного развития³. Гегелевские категории являются своеобразным ключом к первой части рассуждения Кьеркегора также потому, что благодаря им становится ясной сущность второго, не менее важного понятия в этом противопоставлении античности и современности – понятия трагической вины.

Трагическая вина в античности также занимает срединное положение и представляет собой соединение вины и невинности. Являясь совершенной и выразительной в художественном смысле, эта вина не является истинной. Так, в исходном пункте этого рассуждения снова прослеживается гегелевское восхищение искусством эллинов как самым прекрасным видом искусства, которому при этом недостает истины и одухотворенности. Кьеркегор утверждает, что для того, чтобы вина была полноценной, она должна быть следствием личного выбора героя, должна быть осознана. Кульминацией настоящей вины является религиозное покаяние, которое невозможно без осознания субъективности. Античный же герой не осознает и не признает своей вины полностью, так как не вполне является субъектом своих действий – настолько он зависит от рока и "субстанциональных сил". Об Антигоне или Эдипе справедливо будет сказать, что чувство вины охватило их уже намного позднее того, как последствия их поступков стали реальными, источником же знания о причиненном вреде является внешний мир, а не интроспекция. Кроме того, причиной трагических событий безвинного рода Эдипа в сущности является внешнее событие – самосбывающееся пророчество Пифии, произнесенное даже до рождения виновника событий Эдипа.

Другим основанием для лишения героя античной трагедии статуса субъекта является то, что все своеобразие его личности, его субъективность – *ήθος και διάνοια*, характер и образ мыслей – по законам драматического произведения, выделенных Аристотелем и принятых Гегелем, должны проявиться в драматическом действии, чтобы быть явными и однозначными для зрителя. Для героя античной трагедии не может существовать внутренней страсти и скрытого мотива без их внешнего, наглядного выражения, иначе он просто не будет понятен. Это положение с точки зрения Кьеркегора вовсе лишает античного героя субъективной скрытности и одиночества, которые являются необходимыми элементами самосознания.

³ Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Кн. 3 // Гегель Г.В.Ф. Сочинения. Т. 14. М.: Издательство социально-экономической литературы, 1958. С. 331.

Греческое страдание выразимо и воспроизводимо, по мнению П. Гайденко, настолько наглядно, что трагедию вполне можно сравнить с другим видом искусства, в котором образ, форма являются главными элементами – с пластикой⁴. Сам Кьеркегор, желая показать абсурдность внешнего выражения вины, критикует античный обычай появления на сцене враждебных духов, Фурий, которые персонифицируют внутреннюю борьбу и надлом виновного человека⁵. Какая тонкая самоирония для страстного любителя оперы "Дон Жуан"!

Тем не менее, данное различие, проведенное в области эстетики трагического, продиктовано не только внутренними требованиями жанра драмы в античности. Оно является также прямым следствием различия между этикой языческой философии и этикой христианства. Аристотель говорит о трагедии как об одном из наиболее совершенных достижений человеческой изобретательности, в том числе потому, что ее изобразительные средства помогают наглядно продемонстрировать одно из главных правил его этической системы: "Подобно тому, как на олимпийских состязаниях венки получают не самые красивые и сильные, а те, кто участвует в состязании (ибо победители бывают из их числа), так в жизни прекрасного и благого достигают те, кто совершает правильные поступки" (EN, 1099a4). Внутренней и неявной, сокровенной добродетель в полисе просто не может быть, так как в таком случае награда за нее невозможна. Следовательно, раз за добродетель человек награждается общественным признанием, то ответственен он перед обществом.

Данное отношение кардинальным образом переосмыслиется с приходом христианства. Блаженный Августин, которого по праву называют автором первой интеллектуальной автобиографии, впервые воплощает то исконно христианское требование интроспекции, которое впоследствии станет важным элементом философии Кьеркегора. Кроме того, название "Исповеди" говорит о другой стороне субъективной обращенности к себе в христианстве, которая так же занимает Кьеркегора; *Confessiones* это столько же эмоциональное повествование о своем грехе, сколько и восхваление Бога. Я исповедуюсь в своей вине, чтобы познать себя и найти в себе Бога. Для демонстрации различия между этикой язычества и этикой христианства достаточно вспомнить рассуждение Августина о почтенном и счастливом гражданине римской республики Сергии Орате (8. *Caput* 26). Мы не можем с уверенностью говорить о счастье Ораты, сколь бы наглядными ни были материальные

⁴ Гайденко П. Трагедия эстетизма: о миросозерцании Сёрена Киркегора. М.: Республика, 1997. С. 181.

⁵ Кьеркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к "Философским крохам». М.: Академический Проект, 2012. С. 522.

свидетельства его благосостояния, сколь благочестивы ни были его поступки, так как мы не можем видеть того страха, который он испытывает, не можем знать, нашел ли он в своей душе Бога или нет. Вышеизложенное требование к христианину – быть добродетельным в своей внутренней жизни – является осевым для произведений датского философа. Кьеркегор называет это обретением субъективности. Чтобы стать этически развитым, человеку нужно отказаться от попыток внешнего взгляда на свою жизнь и оставить их Богу. Все равно человек едва ли преуспел бы на этом поприще и убедился бы лишь в том, что действие никоим образом невозможно трактовать без знания намерения, а это знание является достоянием субъективности⁶.

Возвращаясь к интерпретации античной трагедии в творчестве Кьеркегора, читатель испытывает искушение вслед за автором назвать художественную фикцию, созданием которой философ занят на протяжении второй части анализируемой здесь главы, репрезентацией сюжетных линий, призванных дать представление о христианском трагическом чувстве вины. Первородный грех и родовое проклятие в сущности кажутся Кьеркегору явлениями одного порядка.

Художественный замысел воплощен. Трагедия новой Антигоны не может быть поставлена на сцене, воплощена в действии – очевидно, что трагичность, напротив, заключается в бездействии, в ее терпеливом молчании о том, что представляет предмет ее страха и боли. Она одна знает тайну греха своего отца и связана этой тайной, она не может стать ничьей возлюбленной, потому что ни с кем не может быть до конца честной. До конца своих дней Антигона не может дать своей субъективности подлинного выхода, а состояние влюбленности вовсе лишает ее спокойствия и еще больше погружает в себя саму. Но остается важная деталь, на которую не может не обратить внимание читатель: в этом сюжете нет Бога. Антигона не жертвует своей любовью ради Бога, но тем не менее умирает. Как говорил Кьеркегор, для совершения такой жертвы трагическому герою необходимо было бы быть мужчиной (Генрик Ибсен впоследствии выведет на сцену этого трагического героя в образе священника Брандта в одноименной пьесе), и образ Антигоны был бы доведен до конца, если бы она была мужчиной.

Так кем же на самом деле была новая Антигона, если сам Кьеркегор говорит, что для христианской трагедии можно выдумать более подходящую иллюстрацию? Почему автор не

⁶ Там же. С. 155.

осуществляет свой художественный замысел в полной мере? Д. Стайнер предлагает подход, который помогает разрешить этот вопрос. Он отмечает многослойность выдуманного Кьеркегором сюжета. С одной стороны, фигура Антигоны связана с ироническими мотивами творчества романтиков⁷. Кьеркегор называет ее своей выдумкой, собственностью, но в то же время признается: "...порой мне кажется, что я злоупотребил ее доверием; мне кажется, что она стоит позади меня, полная упреков"⁸. Поэт будто снимает с себя часть ответственности за своего персонажа. Образ Антигоны диалектически иллюстрирует двусмысленность поэтического образа в принципе, изобрести который – *invenire* – значит случайно обнаружить нечто, чего в нем не задумывалось⁹. Кроме того, образ девушки, хранящей тайну, или девушки, испытывающей боль, является распространенным топосом романтической литературы: Пентиселея Клейста, Гретхен Гете, Эльвира в опере Моцарта вполне могут стать подругами Антигоны по несчастью. То, что Кьеркегор описывает ее страдания так психологично и тонко, как не сможет показать драматическое действие, подчеркивает его ироничное отношение к данному сюжету в пьесах романтиков.

С другой стороны, за этим насмешливым образом скрывается биографический смысловой пласт, который имеет большее значение. Антигона хранит тайну о грехе своего отца, тайну о своем происхождении – так и Кьеркегор на протяжении всей своей жизни боролся с грехом своего отца, тем родовым проклятием, которое Михаэль Кьеркегор навлек на свой род в юности. Кроме того, философ обходился молчанием со своей матерью, словно связь его отца с ней была греховной. Он также отказался от своей возлюбленной, потому что не мог до конца ей открыться¹⁰. Но это ли не бессмысленно? Как в качестве выражения подлинно христианской субъективности, глубоко личного переживания собственной тайны, автор мог предложить настолько откровенный образ-признание? Ведь это молчаливое осознание зависимости от тайны, вложенное в душу новой Антигоны, оказывается более интимным, чем "Дневник соблазителя", в котором Кьеркегор, по своему собственному признанию, пытался лишь себя очернить?

Есть два возможных направления для решения данной проблемы. Первое основывается на простом здравом смысле: вопреки вызывающей биографичности, исследователь не должен

⁷ Steiner G. *Antigones*. Yale University Press, 1996. P. 61.

⁸ Кьеркегор С. Или – или. Фрагмент из жизни: в 2 ч. С. 186.

⁹ Steiner G. *Antigones*. P. 58.

¹⁰ Ibid. P. 63.

сводить богатство образов философии Кьеркегора к простому художественному выражению его личного несчастья, к иносказательному приему, призванному выявить неявное. Это было бы капитуляцией и редуционизмом, а не полноценным выводом из чтения работ такого многогранного автора, как Кьеркегор, и обесценило бы оригинальное понятие трагической вины, являющееся изобретением Кьеркегора. Второе направление заключается в призыве вглядываться в этот текст еще внимательнее. В своей работе "Кьеркегор. Псевдонимы верующего" Ж. Старобинский, анализируя псевдонимическую страсть датского философа, главным ее назначением называет служение истине. Смена масок и образов, ирония и юмор по отношению к этому сонму ирреальных личностей говорят о стремлении "целенаправленно сдерживать" открытие истины¹¹. Кьеркегор уверяет читателя: "После моей смерти в бумагах не найдут ключа к моей внутренней жизни"¹². Ведь если каждый из образов отчасти правдив, а каждый из псевдонимов на самом деле мало что скрывает, то ключей оказывается так много, что читатель не может сделать однозначный выбор в пользу одного из них.

Библиография

Аристотель. Никомахова этика // Аристотель. Соч.: в 4 т. Т. 4. М.: Мысль. 1983.

Гайденко П. Трагедия эстетизма: о мирозерцании Серена Киркегора. М.: Республика, 1997.

Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике. Кн. 3 // Сочинения. Т. 14. М.: Издательство социально-экономической литературы, 1958.

Кьеркегор С. Или – или. Фрагмент из жизни: в 2 ч. СПб.: Издательство Русской Христианской Гуманитарной Академии: Амфора, 2011.

Кьеркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к "Философским крохам". М.: Академический Проект, 2012.

Старобинский Ж. Кьеркегор. Псевдонимы верующего // Чернила меланхолии. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

Steiner G. Antigones. Yale University Press, 1996.

S. Aurelii Augustini. De beata vita.

URL: <http://augustinus.it/latino/felicita/index2.htm>

¹¹ *Старобинский Ж.* Кьеркегор. Псевдонимы верующего // Чернила меланхолии. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 382.

¹² Цит. по: Там же. С. 384.

Комментарий к цитате Фридриха Ницше из книги "Рождение трагедии ..."

Димитрий Крихан

"...лишь как феномен эстетический существование и мир могут быть оправданы на веки вечные"

Фридрих Ницше. Рождение трагедии из духа музыки.

Прежде чем начать рассмотрение приведенного пассажа, необходимо сделать несколько замечаний относительно его характера в контексте "Рождения трагедии из духа музыки"¹. Во-первых, этот текст, как и другие работы Ницше, находится на стилистической границе между философией и литературой. Важно понимать, что Ницше по образованию – филолог, что накладывает отпечаток на его, а, следовательно, и на наш подход к работе с текстом. С одной стороны, это осложняет точность интерпретации, с другой стороны – расширяет ее перспективу. Во-вторых, следует определить оптику рассмотрения указанной мысли с нашей стороны. Мы считаем необходимым выделить следующие составляющие в нашем прочтении: этическую, эстетическую и телеологическую.

Эстетический аспект указанного фрагмента представлен, на наш взгляд, наиболее явно. Согласно позиции Ницше, существование и мир – это эстетические феномены. Этический компонента выражена постановкой вопроса об оправданности существования. Здесь этика тесно переплетается с телеологией, так как вопрос об оправданности мира и существования может пониматься и этически, как вопрос о том, является ли существование благом или злом, так и телеологически, как вопрос о том, какова цель этого существования. Рассмотрим каждый из этих аспектов подробнее.

Начать следует с разработки этической проблематики. Пространство проводимого анализа оказывается диалектичным в двух отношениях, которые мы рассмотрим далее. Во-первых, скажем о противостоянии этосов Гомера и Гесиода. Этос Гомера героичен, он есть этос подвига и добродетели (ἀρετή). Последняя в этой случае понимается как максимальная реализация какого-либо качества, которое может быть коннотацией понятия "силы". Само слово "ἀρετή" происходит от "ἀρ", что означает "муж". Аналогичную по форме этимологию нам удастся проследить и в латыни. Там слово "virtus", которое является синонимом "ἀρετή", происходит

¹ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. М.: Азбука-Аттикус, 2012.

Комментарий к цитате Ф. Ницше...

от слова "vir", которое также означает "муж". Мы обнаруживаем, что изначальное понимание добродетели как грубой физической силы в обоих языках приобретало новые коннотации, связанные с умом, мудростью и красотой.

Насколько справедливо отождествить древнегреческое понимание добродетели с актуальным – вопрос сложный. А.А. Гусейнов указывает на то, что подобное понимание можно обнаружить в произведениях Гесиода, в частности, в сочинении "Труды и дни"². Если Гомер говорит о подвигах, то Гесиод учит, как правильно вести хозяйство, как правильно сеять и жать, как устраивать отношения с женой и т. д. Очевидно, что два этих понимания конфликтуют между собой в отношении важных акцентов смысла – является ли добродетель героической силой, или же это бытовая мудрость? В некотором смысле этика Гомера соответствует ницшевской "морали господ", а этика Гесиода – "морали рабов". Мы можем сказать, что восприятие мира и существования как эстетического феномена характерно для гомеровского этоса, потому что именно у Гомера этика переплетается с эстетикой. У Гесиода, если эстетика и присутствует, то она не показана явно. Вспомнив Канта, отметим, что эстетика имеет дело не с хорошим самим по себе, хорошим для чего-то или приятным. Эстетика, по Канту, изучает исключительно прекрасное. По сути, у Канта прекрасное и эстетичное это синонимы. Для гесиодовской этики, этики домохозяина, напротив, характерно восприятие хорошего само по себе, хорошего для чего-то и приятного, но не эстетичного.

Во-вторых, скажем о конфликте между этикой и эстетикой. Мы, разумеется, не станем рассматривать длительную историю этого противостояния, начало которого возможно возвести еще к платоновскому "Гиппию большему". Скажем только, что если мы рассматриваем мысль Ницше в контексте этики, то в ней содержится важная пресуппозиция, согласно которой мир зол. Является ли существование благом по своему феноменальному существу? Ницше дает довольно однозначный ответ – существование ужасает. Дионисийское начало – это своего рода правда жизни, реальная, не иллюзорная, и в то же время – приводящая в ужас. Но в таком случае, существование может быть оправдано как эстетический феномен. Эта мысль однажды высказывается Ницше явно, оставаясь затем одним из лейтмотивов текста. Трагедия становится эстетическим оправданием ничем не прикрытого ужаса существования.

Теперь перейдем к вопросу о телеологии, которая едва ли не затмевает собой этическую составляющую. Согласно Ницше, оправдание мира мы можем произвести также через

² См.: Гусейнов А. Античная этика. М.: Либроком, 2015.

Комментарий к цитате Ф. Ницше...

постановку некоторой цели, к которой направлено существование внутри него, или даже "снаружи". Так, оправданием мира может служить эстетическая цель, избранная в качестве таковой некоторым абстрактным творцом. Мир, понимаемый в качестве произведения искусства, подразумевает, соответственно, творца-художника.

Если мы допустим, что мир – это произведение искусства, и у него есть абстрактный творец, то могла ли эстетика сама по себе быть целью создания этого мира? Вопрос, должно быть, риторический, если мы не ставим своей целью исследовательские инсинуации в тело текста Ницше. Для того, чтобы решить эту проблему, необходимо определить онтологический статус прекрасного. Если прекрасное – это всего лишь часть сущего, то оно не может быть целью, так как не представляет никакой значимости за пределами этого сущего, если же она имеет метафизическую природу, то мы не только можем оправдать существование с позиции эстетики, мы можем сказать, что смысл жизни – в прекрасном.

Переходя к разговору об эстетике, отметим, что ее поздняя (XVIII в.) сегментация в автономную величину, обусловлена тем, что искусство и в Античности, и в Средние века не существовало в качестве независимого феномена человеческой деятельности, прежде всего упрочняясь на фундаменте религии – оно служило для репрезентации божественного. Этим можно отчасти объяснить понимание прекрасного как атрибута последнего. В рудиментарных формах подобный взгляд сохранил и современный обыденный язык. Так, мы часто используем слово "божественно" или "богоподобно" для выражения нашего восторга прекрасным, не имея на то рационального основания.

С точки зрения Ницше, искусство возникает из религии. В "Веселой науке" им выдвигается предположение о том, что возникновение поэзии может быть связано с тем, что шаман попытался облечь свою просьбу в такую форму, чтобы божества ее запомнили. Саму же стихотворную форму Ницше сравнивает с заклинанием, а ритм – с ударами в бубен. То есть, с точки зрения Ницше, цель шамана – в буквальном смысле "достучаться" до богов с помощью поэзии³. Данные антропологии косвенно подтверждают гипотезу философа. И сейчас в науке господствует понимание искусства как феномена, возникшего из религиозных практик.

В XVIII же веке появляется искусство в современном понимании этого слова. Может показаться, что это связано с секуляризацией общественного пространства или появлением самостоятельных научных дисциплин, оторванных от теологического дискурса. Однако мы не

³ Ницше Ф. Веселая наука. М.: Азбука-классика, 2010.

Комментарий к цитате Ф. Ницше...

можем с уверенностью говорить о том, что искусство в самом деле эмансипировалось от цели репрезентации божественного. Но мы можем предположить, что изменилось само божественное. Ведь религия не обязательно должна осознаваться как таковая – а если мы обратим внимание на те общественные процессы, которые происходили в Европе в XVIII в., то заметим, что многие значимые события имели религиозную окраску. Например, плакаты с Декларацией прав человека и гражданина (1789) часто выглядели как скрижали с заповедями. Справедливо отметить, что происходила не секуляризация религиозных нарративов, а секуляризация именно христианского дискурса. На смену ему пришла новая, не осознаваемая в качестве таковой, гражданская религия. Божественное, по инерции традиции, заложенной некогда природой человека и поэтическими экзерсисами шамана, необходимо должно было быть репрезентировано в искусстве. Таким образом, вместе с новой религией появляется и новое искусство, все еще не освобожденное от примата Бога.

Для Ницше искусство – это не просто репрезентация божественного, это способ восприятия мира и существования. Возможно, в подобных интенциях оставил свой след в бытовом смысле понятый образ жизни, характер философа, особенности его душевного устройства. Ницше – не только мыслитель, он, в некотором роде – художник. Особенно явно "художественная" сторона его личности проявляется в "Так говорил Заратустра".

Л.Н. Толстой оставил весьма резкий критический отзыв на это произведение Ницше⁴, в частности указав на то, что Ницше часто теряет мысль и перескакивает с одной на другую. В общем и целом, Ницше в самом деле, кажется, часто упускает смысловую часть в угоду художественной выразительности. Ницше – скорее мыслитель от искусства, чем художник от философии. Понимание мира через призму эстетики не только является формой мировоззрения, оно может быть и попыткой защититься от ужаса осознания существования этого мира и человеческого бытия в нем.

Библиография

Гусейнов А. Античная этика. М.: Либроком, 2015.

Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. М.: Азбука-Аттикус, 2012.

Ницше Ф. Веселая наука. М.: Азбука-классика, 2010.

Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 54. М.-Л.: 1935.

⁴ См.: *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 54. М.-Л., 1935. С. 77.

Какие проблемы "Калигулы" и "Постороннего" заостряет Альбер Камю в "Мифе о Сизифе"?

Даниил Морозов

При прочтении этого текста может раскрыться смысл абсурда, поэтому заранее прошу прощения. Если же этого не произойдет, то, может быть, это и к лучшему. В любом случае, согласно Камю, "единственной осмысленной историей человеческого мышления является история следовавших друг за другом покаяний и признаний в собственном бессилии"¹. В дневниковых записях Альбер Камю строит периодизацию своего творчества по "сериям", каждая из которых посвящена своей тематике. Данная работа посвящена "первой серии". В нее входят четыре произведения, различные по жанрам: роман ("Посторонний", 1942), философское эссе ("Миф о Сизифе", 1942), две пьесы ("Калигула", 1945 и "Недоразумение", 1944). Лейтмотив этих произведений – Абсурд. Они были опубликованы в разное время, однако написаны приблизительно в один период – 1938–1941 гг. Пьеса "Недоразумение", как и "Калигула", требуют отдельного анализа, поэтому не хотелось бы жертвовать их спецификой, объединив их в одной работе. "Калигула" был закончен раньше, чем "Посторонний" и "Миф о Сизифе", однако важно отметить, что с момента написания до публикации Камю несколько раз вносил в пьесу правки.

Итак, цель работы – прояснение смыслового различия между романом и философским эссе с одной стороны, и пьесой "Калигула" – с другой. Для этого необходимо ответить на три вопроса: Что такое абсурд по Камю? Как переживают его герои осознания абсурда? Как ведет себя в обществе герой, осознавший абсурд? Каждому вопросу будет соответствовать своя глава. Мой выбор троичной структуры неслучаен: он будет прояснен в ходе работы.

Эстетика абсурда. "Если хочешь быть философом, пиши романы" – знаменитое высказывание Камю. Роман "Посторонний" – первое опубликованное произведение Камю, которое вызвало неоднозначную реакцию и споры вокруг главного героя – Мерсо. В том же 1942 г. выходит философское эссе "Миф о Сизифе", в котором задается оптика для анализа романа, те "теоретические координаты", в которых он создавался. Жан-Поль Сартр в "Объяснении "Постороннего" говорит о том, что роман задал "атмосферу абсурда", внушил чувство, а эссе дало понятие об абсурде, прояснило картину². Мартин Эсслин в своей работе

¹ Камю А. Посторонний. Миф о Сизифе. Калигула. М.: АСТ, 2017. С. 147.

² См.: Сартр Ж.-П. Объяснение "Постороннего" // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западно-европейской литературы 20 века. М.: "Прогресс», 1986.

Какие проблемы ... заостряет Камю в "Мифе о Сизифе"?

"Театр абсурда" называет Сартра и Камю предтечами этого направления. Они точно отобразили чувство иррациональности, "метафизического страдания и абсурдности человеческого удела", царившего в середине XX в. в Европе, но сама художественная форма пьес, в которых принимают очертания эти мировосприятия, при этом очень ясна и логически аргументирована³. Их стиль сравнивается с рациональным дискурсом моралистов XVIII века. По Эллину, драматурги абсурда порывают со старым не только в содержании, но и в форме. Здесь уместна отсылка на Ролана Барта. В своей работе "Нулевая степень письма" он утверждает, что Камю впервые использовал в "Постороннем" стиль, "где все социальные и мифологические черты языка уничтожаются, уступая место нейтральной и инертной форме"⁴. Это "белое письмо" сравнивается с чистым математическим уравнением. По мнению Барта, со временем сам писатель, "становясь эпигоном своего раннего творчества", превращается в настоящего узника этого стиля. Таким образом, Эллин, говоря о пьесах Камю, в целом подтверждает концепцию Барта.

По мнению Виктора Ерофеева, именно театральная форма позволила "уточнить" темы, обозначенные в "Постороннем" и "Мифе о Сизифе"⁵. В смысл этого "уточнения" и в то, какую роль оно сыграло в последующем творчестве автора, необходимо внести ясность. Что же такое абсурд? Камю, возможно, не был первооткрывателем (среди его предшественников – Паскаль, Кьеркегор, Шестов), но он заострил важную для своего времени проблему. Трагедия заключается в столкновении иррациональности, "ласкового равнодушия" *мира* с рациональным стремлением *человека* к ясности, к обретению смысла и счастья. Из этого столкновения и рождается абсурд. В мире царит хаос, все попытки упорядочить его терпят крах: "Человек способен видеть и познавать лишь окружающие его стены"⁶. Камю, как и Кьеркегор, отрицает панлогизм Гегеля. Человек осознает свою неспособность познать смысл мира, так как он лежит за пределами "понимания в человеческих терминах". Проблема смысла не возникла бы, если бы не произошло отчуждение человека от природы, если бы он оставался ее частью. *Естественное стремление* "ничтожного разума" свести мир к чему-то рациональному – главная причина их разрыва. Итак, неделимая триада по Камю:

³ См.: *Esslin M. The Theatre of the Absurd*. Pelican Books, 1968.

⁴ *Барт Р. Нулевая степень письма*. М.: Академический Проект, 2008.

⁵ См.: *Ерофеев В. Мысли о Камю // Камю А. Счастливая смерть. Посторонний. Чума. Падение. Калигула. Миф о Сизифе*. Нобелевская речь. М., 1993.

⁶ *Камю А. Посторонний. Миф о Сизифе*. Калигула. С. 159.

Какие проблемы ... заостряет Камю в "Мифе о Сизифе"?

иррациональный мир, рациональный человек и связывающий их абсурд. Каждому ее элементу соответствует глава данной работы, о чем свидетельствуют их названия.

Вместе с осознанием абсурда необходимо возникает "одна по-настоящему серьезная философская проблема – проблема самоубийства"⁷. Альбер Камю предлагает решение, которое Лев Толстой, описывая возможные выходы из осознания "несовершенства бытия", не затронул в своей "Исповеди"⁸. Атеист Камю упоминает целый ряд героев – "святых от абсурда", которые смогли осознать абсурд и возвыситься, обрести абсолютную свободу от навязанных иллюзий смысла происходящего. Самый яркий образ – Сизиф, "пролетарий богов, бессильный и бунтующий", обреченный на бессмысленный труд. Он осознает несправедливость и неотвратимость своего наказания, но не предаётся отчаянию, а с презрением относится к своим палачам (богам), снова и снова вкатывает камень на гору. Это и есть свидетельство "мощи несмиренного духа". Абсурдный герой никогда не совершит самоубийство, это противоречит его логике. Осознав абсурд, он возвышается над своей судьбой с презрением к смерти, к богам, к выпавшей ему доле, но никогда не сдаётся – не перестает жить преждевременно. Важно, что Камю, иллюстрируя свою философскую концепцию, опять использует художественную форму – миф.

Нельзя не упомянуть о соотношении творчества и абсурда по Камю, которое он объясняет в одноименной главе "Мифа о Сизифе". Лучше и точнее самого автора сказать об этом кажется невозможным, поэтому здесь бы потребовалось почти полное цитирование этого фрагмента. Я постараюсь лишь обозначить контур. Безусловно, на эстетику Камю оказал колоссальное влияние Ницше, чью цитату он дает в самом начале рассуждения о творчестве, называя его "наивысшей радостью абсурда": "Искусство, и ничего кроме искусства. Искусство дано нам, чтобы мы не умерли от правды"⁹. Человеку, осознавшему абсурд, особо присуща "воля к творчеству" (по аналогии с "волей к власти" у Ницше). Ведь Сизиф аскетично вкатывает свой камень в гору "ни для чего", подобно творцу-художнику, который с упорством и осознанием бесполезности своего ремесла "повторяется и топчется на месте". Кантовское понимание прекрасного, как "красоты без представления о цели", помогает лучше осознать этот аспект. Искусство по Камю значимо не само по себе, а теми испытаниями, "повседневным трудом" – "бунтом против своего удела", которые оно предоставляет абсурдному человеку. Именно с

⁷ Там же. С. 128.

⁸ Толстой Л. Исповедь. О жизни. М.: АСТ. 2015. С. 288.

⁹ Камю А. Посторонний. Миф о Сизифе. Калигула. С. 243.

Какие проблемы ... заостряет Камю в "Мифе о Сизифе"?

помощью творчества он на время обретает власть над своими иллюзиями, наваждениями, "приближается к голой действительности".

Необходимо также отметить, что на философию Камю повлияло творчество Достоевского и его "рыцари предельной черты" (Раскольников, Кириллов и Иван Карамазов), которыми молодой Камю восхищался. В этом отношении он вступает в противоречие с самим Достоевским, который все же выбирает позицию противоположную этим героям. Камю считал это самообманом и уходом от пути абсурда, который был так верно намечен. "Если Бога нет, все дозволено" – постулат абсолютной свободы абсурдных героев "первой серии" творчества Камю.

Абсурд и мир. О романе "Посторонний" написано большое количество исследовательской литературы. Такое внимание к этому произведению совсем не случайно. "Посторонний" занял первое место в списке лучших книг XX в. по результатам опроса 17000 французов, проведенным газетой Le Monde в 1999 году. Фредерик Бегбедер, комментируя этот факт, назвал Камю "писателем, объяснивший нам, что секрет счастья скрыт в умении приспособливаться ко всем на свете катастрофам"¹⁰. В данной работе хотелось бы обозначить наиболее важные особенности романа "Посторонний", выходя за пределы простого пересказа сюжета.

Сам Камю признавался, что долго не мог найти эстетического принципа написания романа, особого "трюка"¹¹. В чем заключается этот "трюк"? На мой взгляд, ближе всего к его разгадке удалось подойти Сартру, обратившему внимание на важность повествования от первого лица. Камю поставил между читателем и происходящими событиями своеобразную "стеклянную перегородку" (сознание Мерсо, которое лишь фиксирует вереницу впечатлений). У этого "стекла" особое устройство: "...оно прозрачно для вещей и непроницаемо для их значений"¹². Самарий Великовский называет Мерсо обладателем "нулевого градуса сознания"¹³. В каком смысле употреблено это словосочетание? Читатель сталкивается с отрешенностью и незаинтересованностью Мерсо к социальным фактам, не обнаруживает в нем ничего человеческого, морального. Он фиксирует смерть матери, но это событие никак не влияет на его поведение, не вызывает в нем глубоких переживаний. На вопрос Мари, любит ли он ее,

¹⁰ Бегбедер Ф. Последняя инвентаризация перед продажей. М.: Иностранная литература. 2002. С. 4.

¹¹ Фокин С. Альбер Камю. Роман. Философия. Жизнь. СПб.: Алетея, 1999. С. 138.

¹² См.: Сартр Ж.-П. Объяснение "Постороннего".

¹³ Великовский С. Грани "несчастливого сознания». Театр, проза, философская эссеистика, эстетика Альбера Камю. М.: Искусство, 1973. С. 65.

Какие проблемы ... заостряет Камю в "Мифе о Сизифе"?

Мерсо отвечает: "Скорее всего нет". Если сознание героя не заинтересовано и отстранено от всего, что связано с людьми, то этого нельзя сказать об его отношении к миру природы. Невосприимчивое к значению социальных фактов "стекло" очень точно передает читателю краски, звуки, даже запахи окружающего героя мира. Во время прочтения романа это очень заметно. Будучи человеком, то есть отчужденным от природы существом, Мерсо будто хочет вернуться в ее "лоно" и не иметь ничего общего с миром людей. Автор намеренно показывает абсурдность судебного *процесса*. Мерсо судят не за то, что он убил, а за несоответствие образу морального, человеческого поведения, за неверие в вечную жизнь. Да и само убийство в романе описано так, будто оно было совершено самим солнцем, а не Мерсо: "Понимая, что это звучит нелепо, я наскоро и довольно сбивчиво объяснил: все вышло из-за солнца. В зале раздались смешки"¹⁴. Камю не порицает своего персонажа, а скорее хочет показать его "невинность" и невиновность в произошедшем. Евгений Кушкин очень точно сказал о стремлении Камю "столкнуть дорогие герою ценности средиземноморского пантеизма с общественными идеалами людей-автоматов"¹⁵. Однако критике общества в первой "серии" творчества Камю посвящена следующая глава. Сейчас же было очень важно раскрыть механизм главного приема, "трюка" – принцип "стекла". Перед нами "*пассивное*", "инертное" сознание, которое фиксирует сиюминутное. Стиль "белого письма", о котором говорил Барт, позволяет передать это. "Каждая фраза отчетлива, между ней и следующей пролегает пропасть небытия"¹⁶. Мерсо – герой, осознавший абсурд, поэтому он живет настоящим. Так же, как Сизиф живет своим камнем. Герой "Постороннего" абсолютно свободен от иллюзий, у него даже нет времени думать о некой вечной жизни, Боге, о морали. Конечно, полное осознание приходит к нему уже в тюрьме, после вынесения смертного приговора.

В пьесе "Калигула" за сюжетную основу взята глава из "Жизни двенадцати цезарей" Светония¹⁷. Камю изображает жестокого императора одним из своих абсурдных героев, который совершает верховное самоубийство. Осознание абсурда к Калигуле приходит в результате столкновения со *смертью*, умерла его сестра-любовница Друзилла. За этим следует "активная" реакция персонажа, в то время как Мерсо занимает "пассивную" наблюдательную позицию по отношению к миру. Калигула решается на попытку снятия **неделимой** триады

¹⁴ Камю А. Посторонний. Миф о Сизифе. Калигула. М.: Издательство АСТ, 2017. С. 103.

¹⁵ Кушкин Е.П. Альбер Камю. Ранние годы. Л.: Издательство ленинградского университета, 1982. С. 165.

¹⁶ См.: Сартр Ж.-П. Указ. соч.

¹⁷ Светоний Гай Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015.

Какие проблемы ... заостряет Камю в "Мифе о Сизифе"?

абсурда. Он не просто клерк в алжирской конторе. В его руках политическая власть, и она дает ему уникальный шанс утвердить "царство невозможного". Под невозможным понимается что-то не от мира сего. Калигула хочет получить Луну, счастье, бессмертие. У читателя и зрителя неизбежно возникает чувство комизма, это одно из свойств театра абсурда. Но смех исчезает, когда приходит понимание глубины трагедии императора. В этом мире нет смысла, его нельзя понять, поэтому он решается "принять личину богов, глупую и непостижимую"¹⁸. Калигула хочет насильственно научить своих подданных настоящей свободе, свободе от иллюзий, которые всегда пропадают перед лицом смерти. Если Мерсо стремится вернуться в лоно природы (иррационального "ласкового" мира"), то Калигула хочет преодолеть ее, обладать Луной, победить смерть. В итоге Калигулу убивают. Почему Камю называл это верховным самоубийством? Одна из глав "Мифа о Сизифе" посвящена герою Достоевского – Кириллову. Он призывает к осознанию мучительного своеволия человека, который не зависит от некоего бессмертного существа. Безусловно, Кириллов один из абсурдных героев по Камю: "Если сознаешь – ты царь и уже не убьешь себя сам, а будешь жить в главной славе"¹⁹. Однако, он совершает самоубийство. Камю интерпретирует это действие как смерть из любви к человечеству, которое живет слепыми надеждами и иллюзиями. Это – урок об абсолютной свободе. Калигула, принявший личину богов, также хотел преподать урок своим подданным, и сам способствовал тому, чтобы против него был организован заговор.

Отношение Камю к театру и театральному актеру требует отдельного внимания. В целом оно находит лаконичное выражение в реплике Калигулы, когда Сципион обвиняет его в богохульстве за слова о принятии на себя личины богов: "Нет, Сципион, это драматическое искусство. Ошибка всех этих людей в том, что они недооценивают силу театра. Иначе они знали бы, что любому человеку позволено разыграть небесную трагедию и стать богом..."²⁰. В "Мифе о Сизифе" Камю описывает величайшую способность театрального актера – он может пережить судьбы множества душ в одном – своем теле. Он подобен путешественнику во времени, ориентированному не на "вечную жизнь" – актер знает, что впереди ждет неизбежность смерти, а на "вечную живость" (опять же Камю ссылается на Ницше)²¹. Калигула же восстает против смерти, он претендует на "вечную жизнь". Камю в своей пьесе

¹⁸ Камю А. Посторонний. Миф о Сизифе. Калигула. С. 342.

¹⁹ Достоевский Ф. Бесы // Достоевский Ф. Собрание сочинений в 9 т. Т. 5. М.: Астрель, 2005. С. 625.

²⁰ Камю А. Посторонний. Миф о Сизифе. Калигула. С. 342.

²¹ Там же. С. 230.

Какие проблемы ... заостряет Камю в "Мифе о Сизифе"?

доводит идею театральности до Абсолюта. Согласно логике Калигулы, если он примет личину Бога – бессмертного существа, то сам станет бессмертным. Неизбежно вспоминаются слова Кириллова: "Если нет бога, то я бог".

Абсурд и человек. Камю был одним из ярчайших критиков современного ему общества, что особенно заметно в романе "Посторонний". Камю были близки левые политические взгляды. Так, он описывает жизнь людей-автоматов, на которых Мерсо смотрит с непониманием. Сама участь героя в обществе трагична, во многом напоминая долю Сизифа. Служащий в конторе, "маленький человек" с понедельника по пятницу вкатывает в гору свой "камень" и тратит выходные на развлечения – время, когда "камень" возвращается на исходную позицию. Однообразные недели следуют друг за другом. Мерсо не хватает денег для достойного ухода за своей матерью, поэтому он вынужден отправить ее в богадельню (пусть и получив ее согласие). Осознав абсурд своего бессмысленного труда, он отрешается от мира людей и ищет возвращения в "лоно природы". Мерсо предлагают перевестись в Париж на более высокую ставку, но он отказывается. И этот, на первый взгляд, необоснованный **отказ** – ключ к пониманию героя. Мерсо не хочет расставаться со средиземноморским пейзажем, а деньги для него не представляют высокой ценности. Камю намеренно противопоставляет его людям-автоматам, чья мораль строится на поклонении денежным знакам²². Поэтому его и судят не за убийство, а за несоответствие экономическим, этическим, религиозным ценностям – иллюзиям современного общества. Но именно в этом и заключается абсолютная свобода Мерсо.

Время написания произведений цикла абсурда совпало с социальными и политическими катастрофами Европе, разгромом Франции. Вера и надежда на счастливый конец истории, обещанные Разумом и цивилизацией, себя исчерпали. Они привели к совершенно обратному – гитлеровской Германии. Приходит убеждение в невозможности существования Бога, который молчаливо допускал бы происходящее. Чувство отчаяния и бессилия завладевает многими. Его можно назвать "болезнью века", которую точно схватывает в своих произведениях Камю. Проблема самоубийства, обозначенная им как один лишь серьезный философский вопрос, становится наиболее актуальной. Вальтер Беньямин – печальная иллюстрация этого. Все больше людей осознают абсурд и начинают ощущать себя "Сизифами", продолжающими жить и делать свое дело в "аду настоящего". В этой атмосфере

²² Великовский С. Грани "несчастливого сознания» ... С. 50.

Какие проблемы ... заостряет Камю в "Мифе о Сизифе"?

пьеса "Калигула" становится переломным моментом в творчестве Камю. Этот тезис следует раскрыть несколько подробнее.

Изначально наделенный логикой абсолютной свободы "рыцарей предельной черты" (самыми "современными героями" по Камю), Калигула обладает уникальным шансом с помощью политической власти "просветить" своих подданных – открыть им абсурд и освободить их от иллюзий. Он избирает путь насилия, оставляя горы трупов. Пытаясь снять триаду абсурда, Калигула не принимает в расчет Других. Уже в конце пьесы он осознает свою фатальную ошибку: "Я шел не тем путем. Я ничего не достиг. Это не та свобода!"²³. Именно здесь открывается для Камю порочность позиции героев Достоевского, которые хотели быть свободными против других людей. Разумно предположить, что этот перелом в миропонимании автора происходит под влиянием происходящих в Европе событий. Стоит напомнить, что пьеса была опубликована только в 1945 г., хотя первый вариант написан еще в 1937 г. За это время Камю неоднократно вносил правки. Да, в мире царит абсурд, но "кое-что все-таки имеет смысл, и это человек, поскольку он один его взыскует"²⁴. Таким образом, пьеса "Калигула" стала переходным этапом от "эстетики абсурда" к "эстетике бунта" – второй серии творчества Камю, в которую входят роман "Чума" и философское эссе "Бунтующий человек". Именно в этом значении употреблен предлог "после" в названии работы.

1) Итак, Альбер Камю точно схватывает в своих произведениях чувство абсурда, царившее в середине XX в. В романе "Посторонний" ему это удается благодаря разработке особого стиля, о котором по-своему писали и Барт, и Сартр. В эссе "Миф о Сизифе" Камю стремится дать определение абсурда. Причиной его возникновения является столкновение рационального человека и "ласкового равнодушия" иррационального мира. Появляется неделимая по Камю триада. Изначально "святые от абсурда" Камю наделены логикой "рыцарей предельной черты" Достоевского. Особое внимание следует обратить на соотношение творчества и абсурда, и, в связи с этим, на влияние Ницше.

2) Как переживают его герои осознание абсурда? По ходу работы мной были выделены два типа реакции на осознание абсурда: "пассивная" наблюдательная позиция Мерсо, восприимчивая только к явлениям природы и "активное" стремление к снятию триады абсурда

²³ Камю А. Посторонний. Миф о Сизифе. Калигула. С. 381.

²⁴ Великовский С. Грани "несчастливого сознания" ... С. 90.

Какие проблемы ... заостряет Камю в "Мифе о Сизифе"?

Калигулой. Император использует свой шанс и преподает кровавый урок подданным, чтобы они избавились от своих иллюзий. Идея театральности доведена в "Калигуле" до предела: принявший личину бога – сам становится богом. В связи с этим важен персонаж Достоевского – Кириллов, тема "верховного самоубийства" также доведена до предела.

3) Камю критикует современное ему общество, его этические, религиозные, экономические иллюзии. Самое важное "уточнение", которое делает Камю в "Калигуле" – это осознание фатальной ошибки в восприятии абсолютной свободы "рыцарями предельной черты". Уже в конце император осознает, что пошел не тем путем – путем насилия, который не учитывает Других. Открытие Другого – переход от "эстетики абсурда" к "эстетике бунта". Можно предполагать, что этот интеллектуальный прорыв был связан с осмыслением эпохи Войны и оккупации.

Библиография

Барт Р. Нулевая степень письма. М.: Академический Проект, 2008.

Бегбедер Ф. Последняя инвентаризация перед продажей. Главы из книги. М.: Иностранная литература, 2002.

Великовский С. Грани "несчастливого сознания". Театр, проза, философская эссеистика, эстетика Альбера Камю. М.: Искусство, 1973.

Достоевский Ф. Бесы. Собрание сочинений в 9 т. Т. 5. М.: Астрель, 2005.

Ерофеев В. Мысли о Камю // Камю А. Счастливая смерть. Посторонний. Чума. Падение. Калигула. Миф о Сизифе. Нобелевская речь. М., 1993.

Камю А. Посторонний. Миф о Сизифе. Калигула. М.: Издательство АСТ, 2017.

Камю А. Творчество и свобода. М.: Радуга, 1990.

Кушкин Е. Альбер Камю. Ранние годы. Л.: Издательство ленинградского университета, 1982.

Толстой Л. Исповедь. О жизни. М.: АСТ, 2015.

Сартр Ж.-П. Объяснение "Постороннего" // Называть вещи своими именами: программные выступления мастеров западно-европейской литературы 20 века. М.: "Прогресс", 1986 .

Светоний Гай Транквилл. Жизнь двенадцати цезарей. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015.

Фокин С. Альбер Камю. Роман. Философия. Жизнь. СПб.: Алетейа, 1999.

Esslin M. The Theatre of the Absurd. Pelican Books, 1968.

Х. Ортега-и-Гассет о феномене художника и живописи на примере "загадки Веласкеса"

Дарья Чаганова

Однажды летом я бродила по ярко освещенным залам музея Прадо, ведомая задачей, данной мне современным испанским философом: отыскать всего *три* картины, которые можно было бы без сомнения повесить у себя дома. Тогда пути поиска привели меня к трудам Веласкеса, и лишь через пару месяцев обнаружилось, насколько элегантно отсылкой к эстетическим разысканиям Хосе Ортеги-и-Гассета¹, Ганса Гадамера и Вальтера Бенямина было это задание. Запутанные загадки, игра интерпретаций, завуалированная интрига – все это суть произведения Диего Веласкеса. Мастер XVII века был и остается "художником из художников" для живописцев-современников, исследователей искусства, широкой публики и интеллектуалов. Веласкес – своеобразная кульминация золотого века испанской живописи – стал значительной частью того, что называют веком гениев (Рембрандта, Баха, Декарта). Его портретными работами восхищались в Англии XVIII века; создателя "Менин" возносили французские импрессионисты начала XIX века; его полотна стали предметом многих исследований минувшего столетия. Почему сейчас мы можем раскрыть феномен художника и его произведения (в данном случае, живописного) на примере именно этого *гения*? Отчасти – потому, что полотна Веласкеса до сих пор способны ожить для зрителя, неся в себе не только фрагмент эпохи, но и нечто вне нее. Можно сказать, что его *произведения – это толкование мира вне художника с помощью мира внутри художника*. Однако многое в этой формулировке необходимо пояснить и развить.

Цель данной работы – приблизиться к ответу на вопрос, в чем же причина непреходящей славы Веласкеса и каким образом на примере его живописи можно пояснить феномен художника. Мы будем строить свое исследование не только вокруг главной "загадки" творчества мадридского живописца – многослойной работе "Менины" – но затронем и другие полотна. Главной опорой в данной работе послужат труды Ортеги-и-Гассета по эстетике, в которых он пишет о феномене художника, но также необходимо будет обратиться к его пониманию философии, к эстетике безобразного у Розенкранца, понятию концентрации у

¹ "Однажды, бродя по залам музея Прадо, слабо освещенным дневным светом, проникавшим через оконные витражи, я ненамеренно задержался перед тремя картинами...».

См: *Ортега-и-Гассет Х. Три картины о вине // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991.*

Х. Ортега-и-Гассет о феномене художника и живописи...

Гадамера, реальному и сверхреальному в трактовке Бенямина. Для начала рассмотрим суждение Ортеги-и-Гассета о феномене художника и живописи.

Ортега-и-Гассет: феномен художника через настоящее и прошлое. Веласкес воспринимался Ортегой как настоящий гений, картины которого всегда таковы, какими они задуманы. Художник, работающий *alla prima*, выступает у него как борец, который атакует холст. Важно, что на его примере действительно можно описать феномен художника: его произведения автономны от заказчика. Несмотря на то, что Веласкес работал при дворе, просьбы короля скорее играли роль не заказа, а дружеского пожелания, совета. Веласкес – бунтарь: он помещает безобразное в сферу прекрасного (шуты), очеловечивает религиозное ("Распятие Христа" в удобной позе; волосы, закрывающие страдание на его лице), отчасти насмехается над божественным (изображая "Пьяниц", сводит Вакханалию к сборищу оборванцев).

Славу же "художнику художников" принесло произведение "Менины", в котором заключена интересующая нас загадка Веласкеса (хотя нам, впрочем, кажется, что загадка "разлита" по его творчеству в целом). Кроме того, что Веласкес необычайно точно воплотил в "Менинах" часть своей эпохи, он наделил произведение и метафорическим смыслом. Как заметил А.В. Ляшко, "пространство "Менин" предоставлено самому себе, объективизировано в самом себе, отчуждено от субъекта видения, лишено автора, творца"². Это произведение достойно быть названным настоящим "текстом" в терминологии Ролана Барта.

Здесь чрезвычайно важно развести барокко и классицизм, несмотря на их темпоральную близость и общие исторические корни. Так, Веласкес, представитель барокко, лишает полотна авторского присутствия, в то время как классические авторы предлагают зрителю *свое* видение сюжета. Веласкес лишь помогает нам, трактует для нас драму реального-нереального, устанавливает связь между миром перед ним и человеком вне картины, но не становится авторитетом. Четко это выражено в загадочно-освещенной картине, на которой изображена принцесса Маргарита со свитой, карлица с ребенком и собакой, прибывший посол, наконец, художник и даже король с королевой. Так, юная Маргарита будто вопрошает: "Почему мои родители застыли?", ведь те позируют. Ничто не может отвлечь девочку, хотя с ней играют менины, пришли шуты, и даже собака прилегла в общем шуме. Но в "шумной" V-образной

² Ляшко А.В. "Менины» Веласкеса в зеркале культурфилософии XX века (Х. Ортега-и-Гассет, М. Фуко) // Серия "Symposium", XVII век в диалоге эпох и культур. Выпуск 8. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. С. 34.

Х. Ортега-и-Гассет о феномене художника и живописи...

композиции глаз вдруг считывает нечто иное – это взгляд зрителя. В стороне от нас суетится над холстом художник, изображающий королевскую пару. Если с противоположной стороны заходит посол, то со стороны зрителя в пыльную и шумную мастерскую входим мы, заставляя удивление на лицах. Произведение наделяется особенной аурой, ведь мы застаем объективное в незавершенном процессе перехода. Объективное и субъективное, соединяясь, порождают "загадку" Веласкеса и делают ее современной.

Этот эффект мы можем наблюдать и в картине "Пряхи" на мифологический сюжет. Мы снова заходим в мастерскую, где знаем героев и их историю, но воспринимаем лишь порядок данности: техника разложения объекта на исключительно световые валеры здесь совершенна. Ни один из героев не реален в полной мере, но лишь "намечен", у него нет индивидуальности. Талант Веласкеса заставляет картину действовать на зрителя полностью, а не по частям (можно сказать, соответственно аллегориям). Это позволяет нам не скользить по понятиям, но получать целостное впечатление.

Необходимость в "опьянении", картина о вине и потребность в излишествах. Желание зрителя приблизиться к произведению, насколько это возможно, даже если оно непреодолимо далеко, представляется совершенно естественным. Вальтер Беньямин связывал это стремление с эпохой технического воспроизведения искусства. Так, отдаленность всего происходящего на полотне "Менины", нереальность, случающаяся в реальном пространстве и с существовавшими фигурами, может вызывать желание разобраться, преодолеть туман (переходящий в зримую дымку из подсвеченной пыли), разделяющий зрителей с позицией автора с одной стороны, и героями – с другой. В работе "Размышления о технике" Ортега предлагает удачную формулировку – "потребность" в опьянении.

В бытовом смысле слово "потребность" используется в смысле почти животной необходимости, данной человеку от природы. Ортега-и-Гассет делает неожиданный шаг: согласно ему, человеку *необходимо объективно излишнее*³, остальные же его надобности не являются человеческими. Пребывание в мире заменяется благосостоянием в этом мире, и человек предпочтет умереть, испытывая недостаток в излишествах. Здесь органично переплетаются бунт против окружающего, поиск состояния транса и "опьянение". Подобно тому, как в древние времена люди добывали огонь как способ впасть в транс в дыму и чаду⁴,

³ Ортега-и-Гассет Х. Размышления о технике // Избранные труды. М.: Весь мир, 2000. С. 175.

⁴ "...мы даже точно не знаем, был ли огонь прежде всего добыт для борьбы с холодом... или же, скорее, его стали добывать с целью опьянения».

Там же. С. 173.

Х. Ортега-и-Гассет о феномене художника и живописи...

человек современный, удел которого – постоянная неудовлетворенность миром, может искать путь к подобному состоянию в искусстве. Например, в случае с включением зрителя в картину "Пьяницы" это получается особым образом, поскольку привычное для нас шиллеровское противостояние радости искусства и серьезности жизни возникает, но не так, как нужно: парадоксально.

В отличие от жизнерадостной "Вакханалии" Тициана, где люди буквально пьют из искрящихся кубков не-враждебность к жизни и фантазии; в отличие от яркой "Вакханалии" Пуссена, который провозглашает красоту и жизнелюбие богов, Веласкес изображает пьяниц. Там, где другие художники видят равенство человека, животного и бога, испанский живописец насмехается. "«Вакханалии» в обоих случаях, – заключает Ортега-и-Гассет, – навевают тоску и печаль, от которых не спасают ни мастерски переданное искрящееся вино, ни яркий красный цвет. Веласкес в XVII веке передает наше время – безбожное время, в котором Вакханалия сводится к попойке, а Вакхом становятся по очереди. С другой стороны, Вакх и боги не просто отрицаются – тогда мы бы не говорили о загадке Веласкеса. Живописец "сметает с холста богов"⁵, символически ставя людей на их место: так, кроме материального провозглашается некоторое верховное значение, которое насмехательски изменили. Искусство в этом случае выполняет уже не компенсаторную функцию, как у Тициана или Пуссена (в этом смысле Веласкес – до сих пор *наш* художник), а функцию осуждающую, что позволяет нам не уходить к сфере морально-хорошего.

Выявить прекрасное в безобразном, или Веласкес у Розенкранца. Произведения Веласкеса становятся для нас значимыми даже когда на них не изображено следов радости или красоты, когда на нас смотрит безобразное. Карл Розенкранц в своей работе "Эстетика безобразного" пояснил, как удастся причислить серию "Шутов" Веласкеса к искусству. Живопись, одна из самых выразительных сфер искусства, позволяет нам прочесть сюжет не в классицистической парадигме, где она определяется свидетельством авторитетного источника (автора), но как реальность, не совпадающую с позицией художника. Там, где Веласкес изображает уродливую фигуру, мы смотрим не на безобразие, а на проблему отношения к безобразному. Холст требует от нас понимания, заставляет зрителей включаться: художник передает *свое* отношение, но зритель смотрит на проблему *своими* глазами. Эстетическое проявляется, когда мы смотрим не на то, *что* изображено, но на то, *как* это сделано.

⁵ "Своей кистью он как метлой сметает с холста богов".
Ортега-и-Гассет Х. Три картины о вине.

Кроме того, помня о том, что безобразное всегда вторично по отношению к прекрасному, нужно сказать о прекрасном внутреннем мире уродцев и карлиц. "В этом случае нам доставляет удовольствие не безобразное как таковое, а прекрасное, которое *преодолевают* представленную в произведении собственную несостоятельность"⁶. Это высказывание дает представление о взгляде Ортеги-и-Гассета на объект: он обладает двойным существованием: в том, что мы способны наблюдать – структуре реальных чувств – и в том, что подлежит нашей оценке – структуре ценностей⁷. Однако для этого необходима включенность зрителя, напряжение, о котором писал Гадамер, или концентрация, которая возникает при оценке настоящего искусства в теории Бенямина.

В-мешат-ельство, которое не мешает объекту: Гадамер и Дюфренн. Искусство, новое или классическое, по Гадамеру включает зрителя в игру, делает его равнодушным. Благодаря метафорике произведений Веласкеса, благодаря их символичности начинается игра, в которой, посредством совмещения реальности и нереального, зритель становится участником. "Произведение для воспринимающего – это как бы игровая площадка, на которую он должен выйти"⁸ – заключает Гадамер. В этом смысле на полотнах Диего Веласкеса во всей полноте воплощается формула искусства у Гадамера: игра (сборы принцессы Маргариты, распивание вина как процесс – действие само по себе); символ (зеркало и открывшаяся дверь в "Менинах", переходящее украшение из виноградных листьев как "лавровый венок" Вакха в "Пьяницах") и праздник (общее внимание и собрание людей вокруг принцессы, радость вакханалии, шуты). Так, пока живопись вынуждена вращаться в кругу повторяющихся сюжетов, Веласкес бунтует, выворачивает сюжет, оставляя символ. Совершается постоянно новая игра вместо воспроизведения, вместо повторения – важен не авторитет "субъекта", т.е. автора, но глаз зрителя.

В случае с бунтом против красоты необходима не только внимательная включенность, но даже то взаимодействие, которое можно назвать *в-мешат-ельством*. Такой способ предлагал французский эстетик Мишель Дюфренн – воспринимать "глазом и ухом". Кроме того, что воспринимаемое и воспринимающий имеют одну природу (не разъединены), едины чувства и ощущения вообще: безобразное не столько преследует красоту⁹, сколько не отделено от нее в

⁶ Розенкранц К. Эстетика безобразного // Шкепу М. Эстетика безобразного Карла Розенкранца. Киев: Феникс, 2010. С. 62.

⁷ Ортега-и-Гассет Х. Тема нашего времени // Что такое философия? М.: Наука, 1991. С. 30.

⁸ Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Наука, 1991. С. 292.

⁹ Дюфренн М. Кризис искусства // Западноевропейская эстетика XX века. М., 1991. С. 31.

Х. Ортега-и-Гассет о феномене художника и живописи...

данности. Реальный предмет, человек или явление, которое зритель воспринимает, не мешая объекту, даны полностью, и потому переходят в сверхреальное – на этом этапе возникает "истинное" Гадамера или "аура" Беньямина. Ортега-и-Гассет же подчеркивает, что фигуры находятся всегда на грани – мы сопереживаем постоянной драме перехода отсутствия в присутствие неутвержденных в реальности фигур. Реальность никогда не пересекается с сознанием субъекта как некоторого авторитета, и в этом, пожалуй, гениальность Веласкеса.

Загадка Веласкеса раскрывает феномен "отсутствия" автора (как субъективного воспринимающего) и живописи, которая переходит из реальной в сверх-реальную. Это позволяет ему совмещать в себе классику и новаторство, то есть быть современным сквозь столетия. Феномен воздействует на нас таким образом, что искусство прошлого не уходит, но остается искусством настоящего в той мере, в какой оно является также и современным искусством. Хотя Ортега-и-Гассет видит некоторые недостатки живописи Веласкеса, он называет его одним из наименее "археологических" художников, а быть признанным современным спустя несколько веков – великая награда от зрителя.

Библиография

- Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996.
- Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. М.: Наука, 1991.
- Дюфрэнн М.* Кризис искусства // Западноевропейская эстетика XX века. М., 1991.
- История эстетики: Учебное пособие / Отв. ред. *В.В. Прозерский, Н.В. Голик.* СПб.: Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2011.
- Ляшко А.* "Менины" Веласкеса в зеркале культурфилософии XX века (Х. Ортега-и-Гассет, М. Фуко) // Серия "Symposium", XVII век в диалоге эпох и культур. Выпуск 8. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000.
- Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991.
- Ортега-и-Гассет Х.* Размышления о технике // Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. М.: Весь мир, 2000.
- Ортега-и-Гассет Х.* Тема нашего времени // Что такое философия? М.: Наука, 1991.
- Розенкранц К.* Эстетика безобразного // Шкепу М. Эстетика безобразного Карла Розенкранца. Киев: Феникс, 2010.
- Философия науки. Учебное пособие / Ред. *А.А Ивина, И.П. Никитиной.* М.: Проспект, 2015.

Комментарий к цитате Артура Шопенгауэра из книги "Мир как воля и представление"

Марина Яньшина

"То, что на нашем языке называется наитие гения, миг вдохновения, все это не что иное, как освобождение от интеллекта".

Артур Шопенгауэр. Мир как воля и представление.

Что же для Шопенгауэра "наитие гения"? Это, вероятно, инсайт, который происходит не каждую минуту, но повсеместно – в мире гения. Гений и сама гениальная мысль схватывает идею в непрерывном круговороте событий. И эта идея несет в себе волю к жизни, совершенную объективность, в нашем случае, гениальность¹. Гений в акте схватывания идеи улавливает то, что существует независимо, сущность мира, истинное содержание всех вещей, "непосредственную и адекватную объективность вещи в себе, воли". В этот момент воспроизводится искусство, в котором содержатся все ранее созерцавшиеся чистые вечные идеи, то постоянное, что лежит во всех явлениях мира, – поэзия, музыка, изобразительное искусство. Таким образом, источник подобных гениальных идей в искусстве – познание идеи, а цель – передача этого познания. Такое наитие освобождено от утилитарных конечных целей, в отличие от научного познания. В нем нет критерия удовлетворения и критерия разумности, интеллектуальности. Искусство всегда у цели, так как берет объект созерцания из мирового хаоса и изолирует эту малую частицу, которая становится целым для искусства, эквивалентом бесконечного в пространстве и времени. Идея – объект искусства и гения².

Гений способен созерцать вещи независимо от закона основания, от интеллекта. Он постигает идеи путем чистого созерцания, которое растворяется в объекте. В этом процессе и состоит вся его сущность, требующая полной объективности, объективного направления духа, для которого просто нет собственной личности, воли, а значит и интеллекта в полной мере. Гениальное наитие – недолгое, но очень яркое пребывание в чистом созерцании, освобождающем познание, которое, в свою очередь, существует для суждения воли. Этот инсайт избавляет гения от суждения, своих интересов, желаний, целей, делая его "чистым

¹ § 35

² § 36

Комментарий к цитате А. Шопенгауэра...

познающим субъектом" с таким постоянством, осознанностью, которые позволяют воспроизвести нечто и постигнуть с помощью искусства.

По Шопенгауэру, индивид не может испытывать подобный инсайт, гений же обладает такой возможностью и мерой познавательных способностей, превосходящей то, что требует воля для служения себе и что будет являться "зеркалом сущности мира".³ Однако мы можем, в минуты вдохновения, возвыситься на короткий период времени до уровня гения.

Неотъемлемые свойства гениального наития – фантазия и ее проявление. Объекты гения – вечные идеи, "пребывающие формы мира и всех его явлений" – в созерцании, а не в абстракции. Идеи искусства – это платоновские идеи, Шопенгауэр пишет об этом напрямую. Фантазия же является вечным двигателем и поставщиком мыслей, не зависящих от опытного знания, идей, численность которых никогда не иссякнет. Она помогает гению вообразить любую картину, сюжет, комбинацию, существование которых не зависит от апперцепции⁴. Гений не может не фантазировать, поскольку только через акт фантазии может увидеть в несовершенных проявлениях идей – вещах, то, что действительно создано природой, а не борьбу ее форм.

Сила фантазии лежит в основе гениального наития, однако не является его свидетельством, так как можно рассматривать объект объективно, постигая идею, что будет взглядом гения, или же обыденно – по закону основания к другим объектам и нашей воле. Созерцать образ фантазии также можно с двух позиций: как средство познания идеи через ее передачу, например, в изобразительном искусстве – или как создание миражей (заявлено две позиции, предполагаю, что они должны были как-то так разделяться). Обычный человек, руководствуясь интеллектом, пытается все подвести под понятия, систематизировать и унифицировать, ему сложно долго пребывать в состоянии чистого созерцания. Поэтому он может быть удовлетворен чем-либо и быстро "справиться" с искусством, жизнью, как ему кажется. Он не теряет времени, а несется в круговороте событий, не способный остановиться и окинуть его созерцательным взглядом.

Познавательная сила наития заключается в освобождении от служения воле, гений совершает остановку, чтобы созерцать саму жизнь, стремясь постигнуть идею всего, что его окружает. Познание в жизни гения играет не прикладную, а жизненную роль, она окутывает

³ § 51

⁴ § 36

Комментарий к цитате А. Шопенгауэра...

его, он постоянно видит мир через принцип идейности⁵. Гениальное познание не следует закону основания, иная форма познания приводит ум, разумность и науку к мыслящему. Поэтому гении в каком-то смысле имеют большие недостатки в повседневной рационализованной жизни. Шопенгауэр замечает, что наитие, проявление гениального познания происходит не в каждый момент жизни, в череде инсайтов появляются перерывы, поскольку напряжение спадает. Поэтому творчество гения, момент в который он воодушевлен и отличен по форме своего восприятия идей от обычного человека, показывает сверхчеловеческие проявления, и называется вдохновением, которое освобождено от всякой интеллектуальной мысли. Гений отвлекается от пространственно-временного фактора, отношений вещей, его разум теряет всякую значимость в данном процессе. Кроме того, этот момент нужно "поймать", он не может длиться вечно даже для самых гениальных творцов.

Гений не следует законам логики, математики при создании шедевра, так как они преграждают ему путь к подлинному умозрению вещей. Они лишь могут предложить умозаключения по закону основания, которые не устроят его. Духовные силы останутся нетронутыми, лишь малая их часть потребует напряжения, и только для сухого запоминания ссылок. Однако, возражая Шопенгауэру, художественные работы написаны по строгим математическим принципам, сама картина есть локализованное пространство, музыка есть апроприация времени, длительности. Не выходит ли, что художник экспрессивно, без какой-либо рефлексии воспроизводит математические модели? Но это может означать, что в самой природе его мышления лежит математика, хоть он и не рефлексировал о ее воспроизведении. Да, абстрактное умозрение часто не нуждается в систематизации, но как же воспроизведение, поучение, которое вкладывается гением в его работы? Откуда мы тогда знаем и можем судить об экспозиции, тактах и многих других "математических" аспектах в работах великих гениев? Шопенгауэр убежден, что гениального созерцания достаточно для гениального творчества, стоит в этом процессе лишь созерцать, растворяться в этом акте, и истина сама снизойдет до гения.

По Шопенгауэру, умный человек не может быть гениальным и наоборот. Это связано с применением практического ума, который воспринимает закон причинности и видит его во всем. Гений не столь разумен, скорее наоборот, он апеллирует наглядным чувственным и рассудочным познанием над абстрактным, проявляя необычную энергию воли. Также и акт

⁵ § 36

Комментарий к цитате А. Шопенгауэра...

наития освобожден от интеллектуального действия. Здесь на первый план выходит впечатление, которое перекрывает приземленные понятия.⁶

Гениальный индивид – исключение природы, который превосходит всех земных сынов, его сущность – творение духа истинных шедевров, а этот процесс, по Шопенгауэру, неразрывно связан с понятием безумия. Гений, как и безумец, познает моменты времени, но неверно, спутанно представляет их связь, чтобы посмотреть на вещь как на представительницу своего рода, что не может подчиняться никаким рациональным законам, интеллектуальным принципам. При этом подходе всюду выявляются крайности, которые приводят гения к нерациональным, необъяснимым поступкам. Он опьянен, познавая идеи, но не индивидов. При гениальном наитии *гений* является коррелятом идеи, а не *закон основания*. У людей бывают подобного рода проявления, но гений отличается тем, что в его мире это происходит гораздо чаще и интенсивнее. При этом, он обладает высоким уровнем познаний, что позволяет ему сохранять обдуманность, необходимую для воспроизведения уже познанного в свободном творении. Этот процесс и есть искусство.

Но почему же гениальное наитие относится к идее, а не к понятию? Понятие абстрактно и неопределенно в своей сфере, а определено только своими границами, доступно каждому, кто разумен. Но идея, адекватная представительница понятия, не познаваема индивидом. Она доступна лишь тому, кто достиг чистого субъекта познания, поэтому доступна лишь гению, который возвышается над чистой способностью познания. Идея может быть передана тому, кто осуществляет подобные "трансцендирующие" действия. Поэтому творение гения и сам процесс создания шедевра остаются неясными широкому кругу. Постигнутая идея происходит из самой жизни, но ее постигает лишь истинный гений или тот, кто смог на мгновение приблизиться к гениальному образу мышления. Художник, создавая творение, облегчает нам познание идеи, являясь при этом неким учителем, который преподносит свой материал безвольного чистого познания. Такое искусство затрагивает наши глубинные желания, ощущения, показывает мир страданий под новым углом, но не зная природы этих явлений, способа, которым гений смог вызвать столь сильные чувства, ставит обычного человека в ступор. Ограничиваясь своим спектром рационального, интеллектуального мышления, системой понятий, он не понимает, как можно было создать такую композицию или полотно. Он не способен поставить в самоцель чистое познание мира, объективации воли.

⁶ § 36

Комментарий к цитате А. Шопенгауэра...

Проявление рассудка – созерцание действительного мира, его причинности, поэтому созерцание интеллектуально и сенсуально в том смысле, что является "чистым рассудочным познанием причины действия", но не более того. Именно этот процесс помогает понять причинность, которая, как утверждал Юм, не зависит от опыта. Здесь мы можем найти расхождение с критической кантовской установкой, так как по Шопенгауэру интеллектуальное созерцание есть непосредственное познание без дискуссии об идеальном объекте. Возможно, это объясняется тем, что для Канта эстетика – учение о чувственно воспринимаемом, которое рассматривает прекрасное в природе, а Шопенгауэра интересует именно искусство; смена сознания от индивидуации к растворению в его акте, а не эстетическое суждение. Это выпадение из-под власти воли на пути к чистому созерцанию и есть, по его мнению, гениальное наитие. Это явление представляет нам искусство, очищенное от мотивации, оно представляет скрытую картину, структуру мира. Так, гениальное наитие способствует познанию больше, чем наука и ремесло. Интеллект рожден от воли и призван ей служить. Он вредит иррациональному искусству, если проявляется в излишней мере. Рассмотренный фрагмент всецело иллюстрирует понятие гениального наития, оспаривающего основные кантовские установки, на которые опирается Шопенгауэр, стремясь зайти в познании существа гения дальше своего учителя.

Библиография

Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М.: Наука, 1993. Т. I: § 30-52, Т. II: § 4-54.

Фишер К. История новой философии. Артур Шопенгауэр. СПб.: Лань, 1999.

В чем своеобразие концепции трагедии Ф. Ницше в сравнении с классической теорией Аристотеля?

Софья Порфирьева

Сохранение идеи мимесиса само по себе является мимесисом – *попыткой подражания античной философии*. Желание достичь чего-то нового в искусстве и литературе требовало обращения к греческому наследию, к чему призывал, например, теоретик искусства И.И. Винкельман. К этому же, безусловно, относится понимание (*греческой*) трагедии – определение ее сущностных характеристик и влияния на человека. В греческом языке термин *tragikos* применялся в основном как техническая характеристика – не жанра, но элементов любой театральной постановки: костюма, хора, поэта – и звучал несколько торжественно. Фокус смещается с появлением на философской арене Аристотеля, который делает небольшую, но значимую ремарку в "Поэтике": "...и Еврипид кажется трагичнейшим из поэтов, даже если в остальном у него все ладно"¹. В греческом языке он использует словосочетание *tragikōtatos phainetia*, которое характеризует не Еврипида, но то, как влияют его постановки на зрителей. Итак, что же такое трагедия?

В основании этого вопроса следует искать онтологические корни. Во вступительной статье к "Рождению трагедии" А. Россиус замечает интересную игру слов: немецкое *was ist* созвучно сократическому *ti esti*². Но это относится скорее к пониманию трагедии Ульрихом фон Виламовицем, что отличает его от Ницше. Для последнего важен не вопрос о сущности трагедии, но субъект, как сила, заявляющая о себе в трагическом. Трагедия родилась в древности, но, будучи предметом, постоянно находящимся в действии, претерпела определенные метаморфозы ко времени Ф. Ницше. Сам немецкий философ понимает это и критикует себя, поскольку, "смешав греческое с наисовременнейшим, загубил грандиозную греческую проблему, как раскрылась она тогда предо мною!"³.

В данной работе мы сделаем попытку сопоставить позиции двух философов – Аристотеля и Ф. Ницше – в их понимании концепции трагедии. В качестве первоисточников были выбраны трактаты Аристотеля "Поэтика" в переводе М.Л. Гаспарова и "Риторика" в переводе

¹ Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч. в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. 1454а.

² Россиус А. Введение // Ницше Ф. Рождение трагедии. М.: Ad Marginem, 2002. С. 32.

³ Ницше Ф. Рождение трагедии. М.: Ad Marginem, 2001. С. 59.

В чем своеобразии концепции трагедии Ф. Ницше...

С.С. Аверинцева, а также работа Ф. Ницше "Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм" в переводе А.В. Михайлова.

Аристотель: искусство создавать. Платон в своих диалогах ("Федр", "Горгий", "Софист") задавался вопросом о том, насколько правомерно характеризовать поэзию и красноречие как *techne*. Тем не менее, полного анализа этого определения у него не встречается⁴. Аристотель впервые дал полную характеристику подобной деятельности в "Метафизике". Отметим, что для такого анализа он владел особым методом классификации, который подразумевал родовидовое различие и метод анализа предмета по энтелехиальной схеме. Определение технэ таково: "Из того, что возникает, одно возникает естественным путем, другое – благодаря технэ, третье – самопроизвольно. И все, что возникает, возникает вследствие чего-то, из чего-то и становится чем-то"⁵. Таким образом, если трагедия может рассматриваться в качестве технэ, то из нее необходимо должно что-то возникать. Здесь можно вспомнить еще один пассаж из "Метафизики", который для онтологии Аристотеля имеет большую ценность: "владеющие же технэ знают "почему", то есть знают причину"⁶. Это в еще большей степени подтверждает идею производительности искусства. Последующее изложение концепции аристотелевской трагедии можно условно разделить на две части: 1) идея (понятие) подражания; 2) сущность трагедии.

Идея подражания. Аристотель определяет поэзию как подражание, которое, в свою очередь, разделяет на три возможных способа: а) подражание разными средствами подражания, б) разными предметами, в) разными нетождественными способами. Далее, описывая различные предметы подражания, он указывает на разницу между трагедией и комедией: последняя стремится подражать худшему. В качестве объектов для подражания Аристотель в "Поэтике" называет характеры, страсти, действия; в качестве средств – ритм, гармонию, слово; в качестве способа – подражание от своего лица или в форме сообщения, действия.

В вопросе о происхождении поэзии⁷ Аристотель выступает оппонентом Платона. Для последнего поэзия стояла в стороне от рационального и *объяснялась вакхической одержимостью*. У Аристотеля копирование связано с интуицией – рациональной частью

⁴ Разве что в "Софисте». См.: *Платон. Софист* // Платон. Соч в 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1993. 219а-220б.

⁵ *Аристотель. Метафизика*. СПб., Киев: Алетейя, Эльга, 2002. 1032а.

⁶ Там же.

⁷ Следует сначала сказать именно о ней, поскольку она является родом трагедии.

В чем своеобразии концепции трагедии Ф. Ницше...

души, и наиболее полно это раскрывается в способности к подражанию⁸. Этот момент, безусловно, соотносится с тезисом, выдвигаемым Аристотелем в начале "Метафизики" – каждый человек стремится к познанию. Первое познание происходит на уровне подражания, узнавания. В "Поэтике" он говорит о радости узнавания, улавливания сходства – операциях чисто логического характера.

Подражая Аристотелю, нам необходимо было осветить эту фундаментальную для последующего рассуждения часть. Она послужит базой для выявления совершенного литературного произведения. Аристотель, в отличие от своих предшественников (например, Пиндара или Исократ), старается вывести строгую схему идеального произведения. Он предлагает трафарет идеальной драмы на основе опыта трагических поэтов. Трагедия, по его мнению, лучший жанр поэзии.

Сущность трагедии. По той же схеме Аристотель выводит определение трагедии: сначала определяет родо-видовые отношения трагедии; затем определяет объект, на который направлен мимесис; в конце указывает то, посредством чего осуществляется подражание, а также цель и эффекты этого действия. Таким образом, трагедия представляется полным и законченным действием, имеющим свою *энтелехию*:

- поэзия соотносится с трагедией как род и вид;
- объект подражания: серьезное и законченное действие;
- средства: усладительная речь, действие;
- цель и эффект: "совершающееся путем сострадания и страха очищение подобных страстей"⁹.

Полное определение трагедии таково: "трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему <определенный> объем, <производимое> речью, услащенной поразному в различных ее частях, <производимое> в действии, а не в повествовании, и совершающееся посредством сострадания и страха очищение подобных страстей"¹⁰. В онтологии действия Аристотеля целевая причина играет главную роль. В данном случае *causa finalis* – очищение, которое он так же связывает с наслаждением, очищение не возможно целесообразных эмоций. В "Политике"¹¹ Аристотель связывает очищение с музыкой. Такая

⁸ См.: *Аристотель*. Поэтика. 1448b.

⁹ Там же. 1449b.

¹⁰ Там же.

¹¹ *Аристотель*. Политика // Соч. в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983. 1331b-1142a.

В чем своеобразие концепции трагедии Ф. Ницше...

практика была широко распространена в античной Греции: пифагорейцы заложили теоретические принципы музыкальной эстетики, а их последователи давали тонкую дифференциацию различных музыкальных тонов в зависимости от того, как они воздействуют на человека. Катарсис по Аристотелю имеет четыре ступени: мимесис, страх, сострадание и наслаждение. Причем эти условия были обязательными и необходимыми.

За правильное понимание теории катарсиса у Аристотеля боролся Лессинг в "Гамбургской драматургии"¹², где он вступает в открытую полемику с Корнелем, доказывая, что трагедия очищает человека от страха и сострадания. По его мнению, очищение происходит не только с героями трагедии, но и со зрителями. Последние должны перенести на себя переживания героев, т. к. трагедия изображает события понятные и близкие для зрителей. Итак, главный результат разыгрывания трагедии – катарсис актеров на сцене и зрителей. Страх и сострадание – основные механизмы катарсиса, без которых он невозможен.

Ницше: Сократ у сцены. Нет ничего удивительного в том, что Ницше обращается к античной концепции трагедии. Правда, его взгляд на сущность последней отличается от взглядов современников: там, где все находили строгость и идеал, он обнаруживал несовершенство и волю инстинктов. Как бы "вспомнив" о существовании двух начал – Аполлона и Диониса, которые когда-то были основным материалом трагедии (вместе с ними же – Эдип и Прометей) – Ницше разворачивает сцену греческого театра, показывая совершенно иную трагедию. Символом этой трагедии во многом является Сократ – Силен – Сатир – Трикстер. В "Сумерках идолов" Ницше дает следующее определение Сократа: "все в нем скрыто, искривлено, подпольно". Сократ скрывает других, одновременно пряча себя. Он всегда незримо присутствует рядом со "сценой" – нелепый и смешной. Зачем же Ницше приводит *философа в театр*? Ведь там ему (особенно Сократу) не место. Для предварительного ответа на этот вопрос позволю себе обратиться к метафоре Петера Слотердайка о том, что "истинные драмы разыгрываются на краю сцены"¹³. Теперь оставим на время фигуру Сократа как символа трагедии и перейдем к выявлению сущности трагедии у Ницше.

¹² См.: Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1953. С. 571.

¹³ Слотердайк П. Мыслитель на сцене. Материализм Ницше // Ницше Ф. Рождение трагедии. М.: Ad Marginem, 2001. С. 636.

В чем своеобразии концепции трагедии Ф. Ницше...

Аполлон vs. Дионис. Аполлон – существо небесное и солнечное, олицетворяющее рациональное начало. Он "бог всех сил, творящих образами, есть в то же время и бог, вещающий истину, вещающий грядущее"¹⁴. Дионис же – бог радости и веселья, под чарами которого "вновь смыкается союз человека с человеком, <...> порабощенная природа празднует праздник примирения со своим блудным сыном, человеком"¹⁵. По мнению Ницше, торжество дионисийского начала – реакция на насилие со стороны начала аполлоновского. Дионисийское начало полностью тождественно трагедии, трагической сущности мира, ибо оно являет собой правду и констатирует жизнь как таковую. Аполлон же выступает в качестве сновидения, но сновидение иллюзорно – это лишь грезы художника. Дионис ассоциируется с опьянением, которое невозможно без страдания и экстаза. Оба этих образа встречаются на сцене греческой трагедии, но мы должны ориентироваться на прочтение трагедии через Диониса, поскольку только оно способно открыть подлинную жизнь. Через опьянение обнаруживается тревога, смятение, страх, посредством которых человек узнает себя вновь, празднует праздник единения с собой.

Ницше удастся обнаружить компромисс между Аполлоном и Дионисом в самом начале "Рождения трагедии". Показывая две стороны одной маски, он срывает верхний слой, за которым обнаруживается сложное отношение *трагического* и *не-трагического*. Под не-трагическим (не-искусством) Ницше понимает мир Сократа — рациональные и теоретические отношения. Культ Диониса, который не готов пойти на примирение с Аполлоном просто в силу своей природы, такое начало отрицает. Его опьянение, нередко связанное с сексуальным экстазом, отождествляется с необходимым для человека опытом в культуре. Но что же делать с Сократом, который все же пришел (хотя его и не звали) посмотреть трагедию? Думается, ответ будет таков: трагедия без Сократа невозможна. Действие трагедии (здесь Ницше вторит Аристотелю) направлено на кого-то, оно *интенционально*. Как только зритель в зале увидит возле сцены Сократа с его невнятными и странными репликами, он, опьяненный Дионисом, тут же возмутится. Аполлонийское начало выступает своего рода раздражителем, который способен показать, что нет прекрасного без ужасного. Но в то же время Ницше не указывает, что осознание реальной жизни со страхом и страданием приводит к очищению, к возвращению Аполлона. Мы должны пребывать в трагедии, упиваясь дионисийским смехом.

¹⁴ Ницше Ф. Соч. в 5 т. М.: Азбука-Аттикус, 2001. Т. 1. С. 60.

¹⁵ Там же. С. 62.

Итак, перед нами два концепта трагедии – два способа принятия и осмысления страстей человеческой жизни. Оба имеют цель и аффекты: для Аристотеля конечной целью является катарсис, для Ницше – обнаружение "другой стороны". Безусловно, изложение концепта у Аристотеля более структурировано, поскольку он хочет задать схему, образец трагедии. Он работает с уже данной материей (наследием предшественников), оформляя ее. Ницше же пишет работу в период культурного декаданса – подчиненная Аполлону, культура не живет, не ощущает себя. Именно поэтому немецкий философ совершает "бунт на корабле", приводя в театр Сократа – он изображает невежество и бесстыдство, он подражает. Но его подражание – не мимесис Аристотеля. Для последнего подражание представлялось как *технэ* – способность узнать истину. Сократ же стал *prosopon* – маской для личностей, которым нужно было скрыться. Но и тут не все так просто, ибо эта маска зашифровывает подлинное знание, рациональное, которое настоящий философ должен вычленил в странных *logoi sokratikoi*.

Метафору Диониса и Аполлона можно применить к обоим концептам. Заметно удивительное сходство: две разные трактовки действительно приходят к компромиссу; они как две стороны одной монеты. При применении ницшеанских понятий трагического и не-трагического в рамках аристотелевской концепции, становится ясно, что обе концепции являют собой действие. В случае Аристотеля действие закончено, а в случае Ницше – постоянно продолжается. Однако сказать, что трагедия у последнего не имеет цели, мы не можем, поскольку осознание реальности и пребывание в ней также может быть *causa finalis*.

Библиография

Аристотель. Метафизика. СПб., Киев: Алетейя, Эльга, 2002.

Аристотель. Политика // Аристотель. Соч.: в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983.

Аристотель. Поэтика // Аристотель. Соч.: в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983.

Аристотель. Риторика // Аристотель. Соч.: в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1983.

Лессинг Г.Э. Гамбургская драматургия // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. М.: Художественная литература, 1953.

Ницше Ф. Рождение трагедии. М.: Ad Marginem, 2001.

Ницше Ф. Соч.: в 5 т. Т. 1. М.: Азбука-Аттикус, 2001.

Платон. Софист // Платон. Соч.: в 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1993.

Россиус А. Введение // Ницше Ф. Рождение трагедии. М.: Ad Marginem, 2002.

Анализ стихотворения Ш. Бодлера из сборника "Les Fleurs du mal" ("Цветы зла")

Анна Гайденко

LA CLOCHE FÊLÉE

*Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
Les souvenirs lointains lentement s'élever
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume.*

*Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux
Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,
Jette fidèlement son cri religieux,
Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente !*

*Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
Il arrive souvent que sa voix affaiblie*

*Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de
morts,
Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts!*

ТРЕСНУТЫЙ КОЛОКОЛ

*В зимние ночи и горько и сладко
Слушать у огня, который дрожит и дымит,
Как медленно восстают далекие воспоминания
Под шум колоколов, поющих в тумане.*

*Блажен колокол с сильной глоткой,
Который, – несмотря на старость, бодрый и
здоровый, –
Преданно издает свой религиозный крик,
Словно старый солдат, дежурящий в шатре.*

*Моя же душа надтреснута, и когда в тоске
Она хочет наполнить своими песнями холодный
ночной воздух,
Порой случается, что ее ослабший голос*

*Кажется грубым хрипом раненого, которого
забывают
На берегу озера крови, под огромной кучей
убитых,
И который умирает неподвижно, в громадных
усилиях!*

Стихотворение четко распадается на две резко противопоставленные друг другу части, и при этом их смысловая антитеза усиливается за счет формальной: первая часть состоит из двух катренов¹ с перекрестной рифмовкой, а вторая из двух терцетов, которые, в свою очередь, представляют собой три двустишия с попарной рифмовкой. Части симметричны: каждая из них задает эмоциональное и образное напряжение, которое постепенно нарастает и к финалу достигает максимальной концентрации как на семантическом, так и на синтаксическом уровне, завершаясь восклицательным знаком. Направления этого "движения" противоположны: если к восьмой строке стихотворение достигает "наивысшей" точки, то в четырнадцатой оно, напротив, спускается в самый "низ". При этом весь образный ряд первой части симметрично отражается во второй, трансформируясь в свою противоположность. Бодлер неслучайно выбирает именно форму сонета: эта "идеальная" и очень строгая поэтическая форма, построенная на принципах стремления к абсолютной гармонии, крайнего напряжения и наивысшего контраста, идеально передает резкую противопоставленность обеих частей.

Первый катрен представляет собой небольшую зарисовку вполне реальной, зримой ситуации: зимней ночью сонетный герой, погруженный в воспоминания, сидит в некоей комнате у огня – по всей видимости, у горящего камина – и слушает далекий колокольный звон, доносящийся с улицы. Его эмоциональное состояние при этом двойственно и даже противоречиво ("amer et doux"²); как кажется, "amer" может намекать, с одной стороны, на физическую реальность – горечь дыма, который появится во второй строке ("feu <...> qui fume"), с другой – на "далекие" ("lointains") воспоминания о безвозвратно ушедшем прошлом, которые столь же горьки, сколь и сладостны. При этом колокольный звон как нечто пробуждающее воспоминания в сонетном герое может напомнить о Рене Шатобриана³, для которого колокола воплощают не только связь с другим миром, но и впечатления детства: "Chaque frémissement de l'airain portait à mon âme naïve <...> la délectable mélancolie des souvenirs de ma première enfance ! Oh ! quel cœur si mal fait n'a tressailli au bruit des cloches de son lieu natal, de ces cloches qui frémirent de joie sur son berceau, qui annoncèrent son avènement à

¹ Катрен – название, принятое для обозначения четверостишия как части сонета. Последовательность из двух катренов и двух терцетов (трехстиший) – традиционная для сонета композиция (здесь и далее пояснения к переводу и литературоведческим терминам – прим. ред.)

² И горько, и сладко.

³ Роман "Ренэ" Р. Шатобриана (1802) – центральный текст французского романтизма.

la vie, qui marquèrent le premier battement de son cœur <...>⁴. При этом "amer et doux" сонетного героя вполне соотносится с "délectable mélancolie" героя Шатобриана.

Бодлер использует неожиданное словосочетание "écouter les souvenirs" – воспоминания обычно все-таки не *слушают* [здесь и далее курсив мой – А.Г.], но здесь этот глагол, очевидно, возникает из-за появления "bruit des carillons"⁵ в четвертой строке, который, несомненно, сонетный герой слышит. Тем самым воспоминания сливаются с колокольным звоном и становятся слышимыми. Внутреннее перетекает во внешнее, а дым огня, горящего в помещении, рифмуется с дымкой снаружи ("brume") как буквально (оба слова находятся в рифменной позиции), так и в переносном смысле. В то же время они противопоставлены: дым от огня – теплый, уютный – оказывается в защищенном пространстве дома, а ночной туман, холодный и сырой, маркирует внешний мир. При этом и поднимающийся вверх дым, и разносящиеся в ночи звуки, и почти зримо, физически "встающие" воспоминания задают перспективу расширения пространства и вертикального движения, которое будет подхвачено во втором катрене "брошенным"⁶ в пространство криком.

Олицетворение колоколов, начавшееся еще в четвертой строке ("carillons qui chantent"⁷), во втором катрене становится намного более явственным. Колокол описывается как имеющий "сильную глотку", состарившийся, но по-прежнему крепкий и здоровый и потому "блаженный". "Bienheureuse", в свою очередь, вводит религиозную тематику, которая затем подхватывается в "crist religieux". В последней строке катрена персонификация становится максимальной за счет сравнения колокола со старым солдатом на посту, который несет караул "sous la tente"⁸ точно так же, как язык колокола прячется под его куполом. При этом эпитет "alerte"⁹ двоятся: за очевидным, подходящим по синтаксису значением "живой, бодрый" просматривается "тревога". Известно, что колокольным звоном издавна предупреждали о пожаре или вражеском нашествии, и точно так же тревогу при приближении врага поднимает

⁴ Каждое колебание меди погружало мою душу в сладостную меланхолию воспоминаний первых дней моего детства! О, какое самое негодное сердце не затрепещет от звуков колоколов родного ему места, этих колоколов, что радостно содрогались над его колыбелью, что объявили о его вступлении в жизнь, которыми отмечено было первое биение его сердца...

⁵ Шум колоколов.

⁶ Автор апеллирует к буквальному переводу устойчивого фр. выражения "jeter un cri", в подстрочнике замененному на русский аналог "издавать крик".

⁷ Поющие колокола.

⁸ Букв.: под навесом.

⁹ Бдительный, бодрый (бодрствующий).

Анализ стихотворения Ш. Бодлера...

часовой. И колокол, и солдат четко выполняют свою задачу – первый звонит в определенный час, а второй криком подает сигнал в минуту опасности.

Похожая персонификация у Бодлера встречается и в четвертом "Spleen"¹⁰ ("Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle..."¹¹), причем метафора выстроена по той же модели: сначала колокола срываются с места и кричат, дословно – "бросают крик" (ср. "Jette <...> son cri"), а затем через конструкцию "ainsi que" сравниваются с призраками. Однако, в отличие от "La cloche fêlée", в "Spleen" отрицается излюбленная романтической традицией способность колоколов пробуждать воспоминания. Они не могут ни о чем напомнить, потому что сами лишены родины, и общее настроение оказывается прямо противоположным "блаженству" колокола из второго катрена сонета:

Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtement¹².

Оппозиция сонетного героя и колоколов, которая будет четко выстроена во второй части сонета, понемногу имплицитно намечалась уже в первой. Герой сидит в доме, по-видимому, в одиночестве, погруженный в воспоминания и как бы замыкающийся на себе самом. В противоположность ему, колокола оказываются оживленными, громкими и активно "взаимодействующими" с окружающим миром. Можно предположить, что "malgré sa vieillesse"¹³ содержит оттенок сожаления: сам сонетный герой так же стар, как и колокол, но для него – в отличие от колокола – прожитые года оказались куда более тяжелым бременем. Таким образом, уже здесь можно прочесть намек на то, что герой отмечает в колоколах те качества, которыми уже, к несчастью, не обладает сам.

Вторая часть сонета, как зеркало, отражает и полностью переворачивает образную и эмоциональную составляющую катренов. Если в первой части шло постепенное "восхождение" от меланхолического погружения в воспоминания до почти осязаемого сильного, живого и чистого звука, воплощения высшего счастья, то терцеты представляют собой

¹⁰ Имеется в виду четвертое и последнее стихотворение из группы одноименных текстов ("Сплин»), следующих в составе сборника "Цветы зла» непосредственно за рассматриваемым сонетом.

¹¹ Уточнение по первой строке: "Когда низкое и тяжелое небо нависает, словно крышка...»

¹² Вдруг колокола яростно срываются с места / И бросают в небо ужасный крик, / Точно блуждающие духи без родины / Что принимают настойчиво стонать.

¹³ Несмотря на старость.

постепенное неумолимое "падение" и превращение былой силы и энергии в полнейшее бессилие, а блаженства – в смертельную агонию.

От реального, физического пространства первого катрена (горящий в комнате огонь, доносящийся снаружи колокольный звон) Бодлер переходит к душевному состоянию сонетного героя. Колокол во втором катрене цел, силен и "здоров" ("bien portante"), а душа героя в первом терцете оказывается "надтреснутой"; тем самым через противопоставление вводится ее имплицитное сравнение с колоколом. Если зимняя ночь в первой строке отступала на второй план, так как сонетный герой находился в тепле огня, то в терцетах он признается в неспособности своей души "населить песнями холодный воздух ночей", и холод побеждает тепло. Туманность и тьма зимней ночи в обеих частях имеют, как кажется, и буквальное, и метафорическое значение и воплощены приблизительно одинаково ("les nuits d'hiver" – "l'air froid des nuits"). Но в катренах они не мешали колокольному звону раздаваться в пространстве и доноситься до сонетного героя; более того, возможно, туман не только не был помехой распространения звука, но даже являлся поводом звонить в колокола, которые помогали путникам ориентироваться в пространстве. Здесь же холодный воздух чист и прозрачен, но при этом он заглушает и как бы "замораживает" звучание души сонетного героя. Глагол *reupler*¹⁴ при этом как бы "овеществляет" изначально нематериальные песни души, тем самым превращая ее духовное бессилие в почти физическое.

Мощный голос колокола с его "*gosier vigoureux*"¹⁵ превращается в "*voix affaiblie*"¹⁶, причем интересно отметить, что Бодлер использует не прилагательное "слабый", а причастие "слабеющий", как бы подчеркивая не постоянство слабости, а напротив, изменимость этой категории во времени и как бы постепенно совершающийся переход из одного состояния в другое. Значит, этот голос не всегда был бессилён и раньше – по-видимому, до появления "*ennuis*" – мог звучать громко, что возвращает к воспоминаниям о прошлом из первого катрена и дополнительно объясняет, почему они горьки.

Появление нового образа в двенадцатой строке сопровождается разрывом двустипа и резким *enjambement*'ом¹⁷. Соответствие "колокол – солдат", трансформировавшееся в "душа –

¹⁴ Населить.

¹⁵ Сильная глотка.

¹⁶ Слабеющий голос.

¹⁷ Букв.: перешагивание. Поэтический прием, с помощью которого нарушается соответствие синтаксических и ритмических границ: часть фразы, словосочетания или даже слова переносится на другую строку или в следующую строфу.

колокол" в первом терцете, превращается в "душа – солдат". Но только если в первой части целый и звонкий колокол уподоблялся сильному и здоровому часовому, исправно несущему караул, то во второй части слабый голос души уподобляется сначала треснувшему колоколу, а затем голосу смертельно раненного солдата, умирающего на поле битвы. Стоит отметить, что и катрены, и терцеты завершаются одинаковой "военной" метафорой, но сильный и бодрый часовой из восьмой строки – прямая противоположность умирающему солдату в двенадцатой строке. Раненый пытается привлечь к себе внимание слабым голосом, однако, в противоположность крику часового, эта попытка остается безуспешной. Если в первой части звук был сильным и громким, то во второй он, "ослабев" уже в первом терцете, сходит на почти неслышный захлебывающийся хрип ("gâle"¹⁸) – практически пародию на звук – и потом затихает окончательно, когда раненый умирает.

В первом катрене колокола пробуждали воспоминания в душе сонетного героя; с другой стороны, даже вне традиции романтической литературы с ее излюбленным мотивом воспоминаний у колоколов существует еще одна функция – звонить по умершим. Здесь же никто не вспоминает о раненом солдате, и наступает тишина, следствием которой становится полное забвение ("un blessé qu'on oublie") – своеобразное предательство, контрастирующее с верностью часового, который преданно ("fidèlement") выполняет свой долг. Выстраивается также и цветовая оппозиция: несмотря на очевидно небогатую палитру текста, и в первой, и во второй части на фоне ночного мрака или туманной серости возникают яркие "пятна". Пламя во второй строке – по всей видимости, красного цвета – стремится вверх и воплощает собой уют, тепло и жизнь (в том числе благодаря глаголу *palpiter*, ассоциирующемуся с сердцебиением). Напротив, в финальном терцете на месте согревающего огня возникает гротескно ужасающее красное "озеро крови" ("lac de sang"), которое символизирует полную противоположность жизни – триумф смерти. Если движение в первой части постоянно было направлено вверх, то в тринадцатой строке раненый оказывается не просто лежащим на земле, но еще и придавленным горой трупов ("sous un grand tas de morts"), которые не дают ему пошевелиться (как кажется, эти мертвые тела рифмуются с "ennuis"¹⁹, которыми поглощена душа сонетного героя в девятой строке). Таким образом, движение сначала оказывается направленным вниз (пропущенное в стихотворении, но имплицитно подразумеваемое падение

¹⁸ Хрип.

¹⁹ Во французском оригинале русскому "тоска" соответствует слово во множественном числе.

солдата, потом наваливающиеся сверху мертвые тела и впитывающаяся в землю кровь), а затем и вовсе прекращается (упавший не может пошевелиться). В финальной строке напряжение достигает апогея: постепенное ослабевание звука становится полной немотой, а прекращение движения – концом жизни. Образный ряд всей первой части опрокидывается, и стихотворение завершается полным поражением, забвением и смертельной агонией.

Стихотворение насыщено физическими образами, причем эта осязаемость придается даже тем предметам, которым она традиционно не свойственна: это и огонь, который "бьется", и воспоминания, которые оказываются слышимыми, и "встающие" воспоминания, и здоровая "глотка" колокола, и песни, которыми душа сонетного героя хочет "населить" пространство. Но при этом важно отметить небольшой, но существенный сдвиг: герой не сравнивает себя напрямую с треснувшим колоколом или умирающим солдатом. Субъектом сравнения оказывается *голос*, причем *голос души*, а в рифменной позиции в финальной строке оказывается даже не сама смерть, а "immenses efforts" умирающего – мучительное и тщетное стремление произнести хоть звук. Визуальный образ оказывается не столь важным, как звуковой – точнее, полное *отсутствие звука*, что рифмуется с неожиданным использованием глагола *écouter* в первом катрене. Именно подчеркнутая вещественность образов парадоксально становится метафорой голоса души – самого незримого и невещественного объекта, какой только можно вообразить; через физический образ ранения и смерти тела передаются ранение, а затем и смерть души.

Образ души, постепенно лишаящейся голоса, по-видимому, воплощает представления Бодлера о творчестве. Под влиянием "сплина" – своеобразной болезни души, хандры, отчаяния, тоски – поэт оказывается творчески "бесплодным", неспособным писать стихи, его воображение буквально парализовано, как задыхающийся под грудой мертвых тел человек. По словам Г. Косикова, "Бодлер оказался первым, кто с огромной силой, искренностью и безжалостностью к самому себе пережил коллизию "идеала" и "действительности" не как разлад между внутренним "я" и внешним миром, а как неустранимую "трещину", изнутри раскалывающую само "я"²⁰. При этом треснувшего колокола как такового, несмотря на название, в тексте нет; "треснувшей" оказывается именно душа поэта. Однако название

²⁰ Косиков Г. Шарль Бодлер: между "восторгом» жизни и "ужасом» жизни // Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. М., 1993.
URL: <http://www.philology.ru/literature3/kosikov-93.htm>

Анализ стихотворения Ш. Бодлера...

стихотворения как бы иллюстрирует сама жесткая форма сонета: резкое противопоставление двух частей воспроизводит движение самого колокола, раскачивающегося из стороны в сторону (отметим кстати, что "La cloche fêlée" входит как раз в цикл "Spleen et Idéal"²¹, в самом названии которого воплощаются две противоположные крайности). С другой стороны, возможна и еще одна интерпретация. Воплощенный, как было показано выше, и в пространственном движении, и в звуке первоначальный "подъем" обрывается после второго катрена, как будто текст раскалывается на две части, и в терцетах уже начинается "падение" – движение от "идеала" к "сплину". Таким образом, четкая граница, проходящая между восьмой и девятой строками сонета, может также символизировать заданную в названии трещину.

Библиография

Косиков Г. Шарль Бодлер: между "восторгом" жизни и "ужасом" жизни // Бодлер Ш. Цветы зла.

Стихотворения в прозе. Дневники. М., 1993.

URL: <http://www.philology.ru/literature3/kosikov-93.htm>

²¹ «Сплин и Идеал».

Разбор фильма "Темный город" (1998)

А. Пройаса с применением литературной теории Ф. Джеймисона

Лада Зимина

В феврале 1998 г. на американские экраны вышел третий полнометражный фильм австралийского режиссера Алекса Пройаса: "Темный город" ("Dark City"). В кинокритике продукт блестящей фантазии Пройаса получил в основном нелестные отзывы, содержащие обвинения в нехитром пользовании жанровыми штампами и излишним увлечением спецэффектами в ущерб сюжету, который остается запутанным, натянутым и непродуманным. С другой стороны, некоторые разглядели в "Темном городе" определенную жанровую ценность. Так, обозреватель "The New York Times" в рецензии на фильм определил автора "Темного города" как "ходячую энциклопедию странной научной фантастики и образности фильма ужасов"¹. Рождер Эберт, известный кинокритик, отмечал множество культурных реминисценций и буквально указывал на ленту Пройаса как на "один из великих фильмов современности"². Итак, здесь мы сталкиваемся с очевидно проблематичной интерпретацией произведения искусства. Далее я постараюсь приблизиться к разрешению этих противоречий, вскрывая слои содержания, оставшиеся неочевидными для оппонентов обеих сторон. Интерпретационный подход Ф. Джеймисона в данном случае поможет раскрыть символическое богатство этого фильма, на первый взгляд кажущегося посредственным продуктом массового кинематографа, пользующегося былой славой классических голливудских жанров.

Эти жанры действительно собраны в "Темном городе". Среди них оказываются нуар-детектив 1940-х, хоррор 1950-х, научная фантастика и антиутопия послевоенного кино. "Темный город" – не элитарный фильм, однако нарочитое копирование наработанных штампов американского кино выражает чистый интерес Пройаса к повторению эстетического опыта Голливуда ради самого повторения. Этот пример пастиша отвечает тому, как описывал

¹ "The elements of that ride suggest that Mr. Proyas, who masterminded the popular teen-age mind-blower "The Crow", is a walking encyclopedia of weird science-fiction and horror imagery».

Holden S. Film Review; You Are Getting Sleepy: Who Are You, Anyway?

URL: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9B03EFD8103EF934A15751C0A96E958260>

² "Many other great films give you the same feeling – that their makers were carried far beyond the actual requirements of their work into the passion of creating something wonderful. I believe more than ever that "Dark City" is one of the great modern films».

Ebert R. Dark City.

URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-dark-city-2005>

Разбор фильма "Темный город"...

его Ф. Джеймисон: "пользование стилистической маской", отличное от пародии, предполагающей высмеивание образца. Политическое бессознательное проявляется не только в пользовании каждой из жанровых масок в отдельности, но и в их наложении: вместе они выступают как выражение культурно-исторического опыта человечества двадцатого века и даже подведение ему некоторого итога.

Film noir, родившийся в послевоенное время, был первым жанром, в котором последствия военного опыта выразились с такой отчетливостью в *самой форме* произведения. Часто этот жанр называют среди тех, которые нельзя определить, но можно безошибочно узнать за счет стилистической выразительности. Однако культурные истоки этих стилистических черт, кажется, можно искать в ситуации гуманистического кризиса середины столетия. Сомнение и недоверие, которому подверглась человеческая природа в 1930-е и 1940-е годы выражается в давящем преобладании бескомпромиссных теней над светом, встречающимся лишь в абрисах фигур. Сообщение, содержащееся в построении кадра film noir – это недоверие к человеку по соседству и безнадежность продолжающегося поиска, экзистенциальный вопрос, стилистически доведенный для преувеличения. В случае "Темного города" поиск собеседника неразрывно связан с проблемой потери памяти и, следовательно, идентичности. Эту же проблему поддерживает и неизменная локация этого жанра – слишком большой для человека город (city), порождение индустриальной революции. Так, в "Энциклопедии film noir" отмечено это типичное для жанра состояние: "The typical city dwellers of such stories are existential heroes, loners alienated in and by the city, which is *impersonal and isolating* [курсив мой – Л. З.]³". Топос утери индивидуальности в "Темном городе" получает дополнительное измерение, расширяясь до вопроса о человеческой сущности, также ставящего под сомнение ее незыблемость. Этот вопрос пришел в "Темный город" не из нуара, а из научной фантастики и раннего фильма ужасов. Д.Е. Комм, в своей книге о жанре хоррор пишет: "50-е годы также подарили кинематографу новую концепцию страшного, которую исследовательница американского хоррора Вивьен Собчак называет "страхом дегуманизации"⁴". Большинство картин этого рода, пишет Комм, связаны с идеей вторжения зла извне. Именно эту линию продолжает "Темный город" с его сложными иерархическими построениями: замкнутый мир

³ "Типичные жители большого города в таких историях – это экзистенциальные герои, одиночки, отчужденные в городе и по вине города, который является обезличенным и изолирующим».

Mayer G, McDonnell B. Encyclopedia of Film Noir. London: Greenwood Press, 2007. P. 49.

⁴ Комм Д. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб.: БХВ-Петербург, 2012. С. 57.

Разбор фильма "Темный город"...

управляется вселившимися в человеческие трупы инопланетянами, и результатом этого управления становится неизбежная потеря памяти-истории, прошлого, а значит и будущего. В ситуации, пользуясь выражением Джеймисона, "культурного удушья" 1990-х, единственным способом прогресса, или инерции прогресса, оказывается взгляд назад. Пройас, создавая фильм, оглядывающий жанровую историю определенной ветви послевоенного кинематографа, совершает то же движение, что и его герои: заключенные Темного города, отчаянно собирающие собственное прошлое в попытках узнать себя; и то и другое выражает ситуацию тупика, в которой нашла себя культура постмодерна. Комм пишет о направлении, возникшем в хорроре 1950-х: "Эти фильмы причудливым образом сочетали темы научной фантастики, стилистику классических хорроров прежних эпох и параноидальную атмосферу холодной войны".

"Темный город", как продукт 1990-х, уже принимает во внимание сокращение социальной дистанции между классами, поэтому сняты противоречия между героями-людьми⁵. Вместо этого развивается гипертрофированное межрассовое противоречие "экспериментатор-подопытный" между людьми и пришельцами, в котором человек превращен в ресурс. Важно упомянуть, что пришельцы, в отличие от человека, обладают коллективным разумом – что бросает новый свет на проблему утраты идентичности. На узко-событийном уровне этот конфликт разрешен благодаря способностям протагониста, раскрывающего иллюзорность предшествующего опыта и создающего новый мир усилиями собственной воли. Можно высказать натянутую марксистскую интерпретацию этого финального акта-революции: когда, по совету доктора и благодаря своей воле, Джон Мердок получает власть над механизмами, с помощью которых ведется конструирование города – он преуспевает в восстании угнетенного большинства и овладевает средством производства. Возможно, более верно будет сказать, что весь этот освободительный рывок как топос – наследие революций и их мифологий. Однако это – сказочное разрешение напряжения, которое на социальном уровне не может быть снято, а если может быть, то не таким способом. Удивительные ментальные способности "эволюционировавшего" Мердока – это сказочный элемент, который смещает баланс в борьбе и позволяет угнетенным выиграть и сделать реальным рай, сконструированный пропагандой.

⁵ Тем не менее, иногда можно заметить такое обращение к теории социальных классов, как подмена, в результате инородного вмешательства (пришельцев), семейной пары рабочего класса на столь же типичную буржуазную семью. В этом можно видеть ироническое изображение могущества буржуазной пары, которые, из-за абсолютной смены идентичности, не подозревают о случайности своего положения.

Разбор фильма "Темный город"...

На самом деле на этом уровне мы слышим голоса человечества в споре с научным прогрессом и открывшимся ему космосом – и стремление человека обосновать свое существование перед этой инстанцией. На историческом же уровне стоит только один вопрос: кому открыта дорога в будущее? С одной стороны, признание прошлого иллюзорным и создание нового будущего должно обозначать преодоление культурно-исторического застоя, восстановление творческих возможностей. С другой стороны, это творение мира очень зыбко, поскольку создано из образов, навеянных искусственным созданием пришельцев – то есть это фактически воплощение плакатной идеологии в реальность ("Shell Beach"), подчинение ее себе. Ответ, вероятно, расположен посередине. Способность Мердока, названную в фильме "to tune" можно перевести, как настраивание, адаптация – понятие, близкое к мимикрии. Герой не изменяет мир, но сливается с ним и настраивается на долгожданный диалог, в экспозиции заявленный как неосуществимый. Сам Мердок, как и его создатель Алекс Пройас, по сути, прибегает к пастишу для преодоления тупика в прогрессе. Таким образом, этот символический акт – продукт массового кинематографа США 1990-х – попытка освободить скованные чрезмерным культурным багажом творческие силы и тем самым восстановить возможность коммуникации.

Приложение: сюжет фильма. Где-то на просторах Вселенной в открытом космосе инопланетными существами в качестве эксперимента создан замкнутый город. Под землей расположены специальные механизмы, концентрирующие энергию, связанные с коллективным разумом пришельцев. Это соединение позволяет пришельцам каждую ночь реконструировать город (буквально заново отстраивать здания, улицы и т. д.), а также управлять солнцем. Поэтому в городе всегда темно. Однако люди этого не замечают, поскольку каждый раз, когда бьет полночь, пришельцы меняют воспоминания каждого человека на новые и полностью меняют окружающую обстановку. Таким образом, каждый день человек просыпается другим и не подозревает об этом. С помощью этого эксперимента пришельцы хотят понять сущность человеческой природы. Тело Джона Мердока оказало сопротивление на очередную процедуру, в результате чего он замечает неладное и постепенно движется к разгадке. Его цель – отыскать дорогу из города на прекрасный пляж (Shell Beach), с которым связано его детство. Он видит его на плакатах, но не может найти к нему путь. В конце концов, с помощью профессора, детектива и своей псевдо-жены Эммы (их воспоминания друг о друге были ложными), Джон раскрывает иллюзорность своих

Разбор фильма "Темный город"...

воспоминаний и миф о пляже. Однако Эмма и Джон влюбляются друг с друга в реальности, а не в сфабрикованном воспоминании. Кроме того, Джон тоже обретает способность устанавливать связь с машинами под землей. Поэтому он побеждает инопланетное племя в финальной схватке и создает мир, о котором мечтал.

Библиография

Комм Д. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. СПб.: БХВ-Петербург, 2012.

Ebert R. Dark City.

URL: <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-dark-city-2005>

Holden S. Film Review; You Are Getting Sleepy: Who Are You, Anyway?

URL: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9B03EFD8103EF934A15751C0A96E958260>

Mayer G, McDonnell B. Encyclopedia of Film Noir. London: Greenwood Press, 2007. P. 49.

Рецензия на фильм Эрика Ромера "Маркиза фон О" (1976)

Анастасия Новикова

Ответ на вопрос, в первую очередь возникающий в разговоре об экранизациях, – "насколько сильно сценарий фильма опирается на новеллу Генриха фон Клейста?" – представляется очевидным: сценарий близок к тексту новеллы почти до буквальности, вплоть до ремарок "Граф потер лоб рукой" (но есть и важные изменения). Гораздо сложнее найти причины, по которым режиссер вообще обратился к немецкой романтической новелле 1808 года, где действие происходит в Италии, а главный герой – русский. Почему Эрик Ромер и оператор Нестор Альмендрос, снявшие в 1964–1968 годах серию документальных фильмов о молодых француженках, а в 1967–1971 – последние четыре из шести ромеровских "притч с моралью", также посвященных французской современности, после пятилетнего перерыва делают картину подчеркнуто не-французскую, тщательно воссоздают интерьеры и в широком смысле жесты рубежа XVIII и XIX веков и получают гран-при на Каннском кинофестивале?

Появление такого неожиданного для Ромера фильма во многом объяснила¹ киновед Галина Аксенова: режиссер не отошел от изображения современности, а выбрал для художественного воплощения ее проблем более сложный способ – метафорический. Для ФРГ 1970х годов, "беременной переменами" (например, требования изменений, касающихся положения женщин), находящейся в напряжении от терактов леворадикальной организации "Фракция Красной Армии", была характерна "двойственность исторического промежутка, того, что англичане называют "in-between"².

Эта двойственность, даже пограничность, состояние *рубежа* видно на всех смысловых уровнях. Это и ощущение переходного момента в стране, в которой и на языке которой снят фильм; это и рубеж в творческой судьбе режиссера. В исторической плоскости это и смена того контекста искусства, в котором находился Клейст – периода "между рококо и неоклассицизмом, между Грезом и Фрагонармом, с одной стороны, и Давидом – с другой, а также между вышеназванными французами и немецкими художниками: Георгом Фридрихом Керстингом и Каспаром Давидом Фридрихом, у которых, как часто бывает в немецкой

¹ Аксёнова Г. Фильм на выходные: "Маркиза фон О».

URL: <http://ruspioner.ru/honest/m/single/4172>

² Там же.

романтической живописи, присутствует тайна и видна двойственная природа мира"³. Тут важно отметить "переходность" еще одного смыслового уровня, который создается в самом факте обращения к Клейсту: визуальная сторона фильма ориентирована на картину Жака Луи Давида "Портрет мадам Рекамье" (1800 – даже дата приобретает особый смысл), что заставляет вспомнить другое обращение к Давиду – картину Рене Магритта "Перспектива мадам Рекамье" (1951), где место героини занимает гроб. Если интерпретировать образ маркизы как метафорическое воплощение Германии (военное вторжение русских, насилие со стороны "Фракции Красной Армии", "беременность переменами"), то брак маркизы с изнасиловавшим ее человеком (или "брак" ФРГ с русскими коммунистами) предстает намеком на ее "перспективу" – трагический конец.

Если говорить о переходном состоянии касательно самой новеллы, то факт ее публикации должен был обозначить переход от классицизма к новой литературе – этому служит ее главная интрига (довольно низкого и даже комического плана), тем не менее, предельно заостряющая образ графа Ф. и других персонажей. Добродетельный человек совершает ужасное преступление, однако, совершив его, благочестиво пытается его загладить – читатель не может, по классицистической привычке, квалифицировать этого персонажа как "положительного" или "отрицательного". Сам мотив преступления находится в области мистического – изнасилование было совершено, когда маркиза была без сознания (в фильме это подчеркнуто еще и тем, что маркиза выпила маковый настой), госпожа Г. шутит, что ее дочь родит Фантаза, а отец ребенка сравнивается с Морфеем, антропоморфным сном, ангелом и дьяволом – это отчетливые черты немецкого романтизма. Говоря о рубеже, стоит отметить, что действие происходит в 1799 году, а беременность маркизы становится центральным событием в жизни всей семьи – наличие одного острого конфликта сближает новеллу с драмой, поэтому и фильм, почти скопированный с текста новеллы, напоминает театральную постановку. Галина Аксенова отмечает, что в фильме сыграли театральные актеры, известные участием в постановках самых известных и политически ангажированных немецких режиссеров 1970-х – Питера Штайна, Клауса Паймана и Петера Цадека.

Если смотреть фильм имманентно, он предстанет только прекрасной экранизацией новеллы Клейста, но с немного смещенными акцентами в раскрытии интриги. В фильме в ночь взятия цитадели акцентировано внимание на образе егеря Леопардо, а граф Ф. совершает

³ Там же.

Рецензия на фильм Э. Ромера "Маркиза фон О"

изнасилование не тогда, когда маркиза находится в бессознательном состоянии (в фильме она в полусознании), а позже в ту же ночь возвращается в ее комнату и видит, как маркиза спит. Такой прием умолчания лучше подчеркивает тире, которым выражено совершение преступления в немецком оригинале, и дополнительно нагружает мотив сна – к тому же, если для 1808 года бессознательное состояние осознавалось как сон, то в фильме XX века нужно было уже другое средство.

Если в ту ночь возможность преступления графа Ф. актуализирована, то последующие намеки на его виновность в фильме опускаются. Так, курьер, сообщая о смерти графа Ф., не упоминает, что он умер с такими словами на устах: "Джюльетта! Эта пуля отомстила за тебя!". По тексту новеллы во время сватовства граф Ф. говорит, что "единственный недостойный поступок, который он в своей жизни совершил, никому не ведом, и в настоящее время он на пути к искуплению его", ср. в фильме: "Единственный недостойный поступок в моей жизни – это презрение к свету. Но сейчас я исправляю его". Во время ужина граф лишь начинает историю про лебедя, но не рассказывает ее – зато рассказывает в конце фильма, проводя прямую аналогию между маркизой и лебедем, которая, после того как граф бросил в нее кусок грязи, опустилась в воду и появилась вновь уже чистой. В конце фильма этот рассказ выглядит как простая мораль, и странное впечатление незавершенности и обманутости, возникающее после прочтения новеллы, в фильме сглажено.

Сама двуплановость фильма, возможность двух вариантов его понимания – имманентного и метафорического – отображает ту двусмысленность, переходность, состояние рубежа 1970-х годов, которое нужно было художественно воплотить. Почти буквально воспроизводя текст новеллы, изображая детали и мелкие особенности жизни рубежа XVIII–XIX веков, как бы "консервируя" позапрошлый век, эта экранизация создает и другое, новое прочтение приемом анахронизма – в экранизации ничего из текста не изменено, это *сам контекст* возникновения фильма создает смыслы и трактовки, которые не были заложены Клейстом.

Библиография

Аксенова Г. Фильм на выходные: "Маркиза фон О".

URL: <http://ruspioner.ru/honest/m/single/4172>

Пятая стена Кэти Митчелл, или Офелия off

Светлана Черненко

Выставка "Пять истин Кэти Митчелл" – это инсталляция из десяти экранов, с которых транслируются видео со сценами сумасшествия и смерти героини Офелии из пьесы Уильяма Шекспира "Трагическая история о Гамлете, принце датском". На пяти больших и пяти маленьких экранах британский режиссер Кэти Митчелл показала свое видение образа Офелии сквозь призму концепций пяти главных реформаторов театра XX века из разных стран. Из них – четыре режиссера начала столетия: Константин Станиславский (Россия), Питер Брук (Великобритания), Антонен Арто (Франция) и Бертольд Брехт (Германия), а также Ежи Гротовский (Польша), творивший в 1960–е. Особенность выставки в том, что зрители не имеют возможности послушать по отдельности каждое видео через наушники. Вместо этого пять экранов работают одновременно, что создает эффект хаотичности и подчеркивает состояние сумасшествия героини шекспировской пьесы. Таким образом, зритель, скорее, не наблюдает за каждым объектом выставки отдельно, а смотрит единый спектакль, где пять режиссеров объединяются в одном пространстве и создают одно целостное произведение. Несмотря на то, что на экранах представлена одна и та же сцена из произведения Шекспира, и исполняет роль Офелии одна и та же актриса – Мишель Терри – у зрителя создается впечатление, что он видит пять совершенно разных образов. Это разнообразие трактовок вызывает еще большее удивление, если учесть, что эти режиссеры работали приблизительно в одно и то же время и что в их взглядах на театральное искусство было немало общего.

Для каждого из них Шекспир был, в большей или меньшей степени, важным творческим ориентиром; по сути, они являлись его преемниками как революционные фигуры в истории театра. Видимо, этим и обусловлен выбор Кэти Митчелл сцены из "Гамлета".

Кратко резюмировав каждую из пяти театральных концепций, я попробую проанализировать выставку Кэти Митчелл и каждое видео в отдельности, выявить черты сходства и различия в творчестве пяти режиссеров, а также высказать в заключении свою оценку работы Митчелл.

Мне хотелось бы начать с режиссера, чье творчество было теснее всего связано с пьесами Шекспира, постановки которых принесли ему известность – Питера Брука. Брук был увлечен Шекспиром, ценя в нем умение объединить "объективную правду жизни и человеческой

Пятая стена Кэти Митчелл, или Офелия off

души"¹, кроме того, масштабность мышления Брука соотносится с шекспировской всеохватностью. "Театр, согласно мнению Брука, должен отражать уже через саму свою структуру движущееся, дисгармоничное, противоречивое общество XX в. И не только отражать его, но вмешиваться в него, быть ему нужным"², – пишет Ю.И. Кагарлицкий во вступительной статье к работе Брука "Пустое пространство". Театр, по Бруку, существует для того, чтобы приобщиться к жизни, а не сбежать от нее на время. В театре зритель может найти пищу для размышлений, но не готовые ответы, что отсылает нас к "интеллектуальному театру" Бертольда Брехта. Бруку близка брехтовская идея очуждения, поэтому зритель должен с жадностью наблюдать за работой актера и режиссера. Актер также является для него главным элементом театра, а не вспомогательным безвольным инструментом.

На экране, где Мишель Терри исполняет роль в соответствии с установками Питера Брука, ее игра запечатлена по большей части крупным планом. Внимание привлекается к ее лицу, и ничто не отвлекает зрителя от главного персонажа. Эмоции и переживания передаются мимикой и при помощи такой детали, как часы, которые, по всей видимости, дороги героине: мы можем уловить ее настроение, видя, как она обращается с этим предметом, прижимает его к себе.

Питер Брук считал, что у XX века есть свой Шекспир – Бертольд Брехт. Английский режиссер был уверен, что Шекспира и Брехта можно поставить в один ряд по степени влияния, которое каждый из них оказал на развитие театра³. Бертольд Брехт стал основоположником новой концепции театра – театра эпического. Он предложил соединить драматическое действие с эпической повествовательностью, что позволило бы вывести любую тему в более широкую область, сделать акцент не на детали, а на фоне. Одним из самых важных инструментов театра Брехта является метод упрощения. Режиссер действовал по принципу: не нужно изображать много деревьев, чтобы обозначить лес⁴. Чем больше материал пьесы, тем большего упрощения он требует, и в этом смысле наследие Шекспира идеально подходило для постановок Брехта. Он также развивал идею авторского участия в театральном действии. Однако в качестве основополагающего принципа нового театра Брехт предлагал метод

¹ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. М.: Малый драматический театр; Артист. Режиссер. Театр, 1996. С. 17.

² Там же. С. 16.

³ Брук П. Пустое пространство. М.: Прогресс, 1976.

⁴ Брук П. Блуждающая точка.

Пятая стена Кэти Митчелл, или Офелия off

очуждения, который должен был разрушить "четвертую стену" между актером и зрителем, что позволяло представить событие или объект в новом свете, показать его с ракурса, неожиданного как для зрителя, так и для самих актеров. Актер у Брехта – это не подневольный режиссеру человек, как, например, у А. Арто, а постоянно рефлексирующий субъект, который дает свою личную оценку действиям и мыслям персонажа. Такой мыслительный процесс требовался и от зрителя, поэтому театр Брехта получил второе название – "интеллектуальный театр".

Термин *очуждение* Брехта по своей сути отсылает к приему, описанному В. Шкловским – *остранению*⁵, когда вещи предлагается рассматривать как впервые увиденные, с неожиданной точки зрения. Актер, согласно концепции Брехта, дает одну версию взгляда, при подаче текста как бы отстраняясь от эмоций и позиции персонажей пьесы и ее автора, и, таким образом, предоставляет зрителю свободу осмысления и критического анализа происходящего на сцене. "Эффект очуждения, таким образом, и образует ту специфическую форму, в которой осуществляется в эпическом театре важнейшая функция всякого искусства – критический анализ и оценка действительности"⁶. В данном случае зритель не пассивный воспринимающий субъект, который вместе с актером проживает то, что проживает персонаж. Зритель в театре Брехта – это критик, дающий собственную оценку увиденному.

Актриса Мишель Терри в образе Офелии наглядно демонстрирует метод Брехта и его авторский прием очуждения. Актриса воспроизводит текст сцены сумасшествия Офелии спокойным и ровным тоном, как будто отстраняясь от самих слов и заложенного в них смысла, что создает эффект отрешенности. Терри использует еще один прием, позволяющий дистанцироваться от персонажа: она произносит монолог от третьего лица, тем самым вводя автора в спектакль. Однако же песня героини слышится отчетливее всех других исполнений, представленных на десяти экранах, и явно занимает большое место в перформансе, что объясняется самой концепцией Брехта: для него песня – зонг – служила для эпизации драматического произведения, беря на себя функцию хора из древнегреческой трагедии.

Взгляд Мишель почти неизменно направлен в одну сторону и как будто в бесконечность, он стеклянный и не выражает никаких эмоций, движения же кажутся механическими и автоматизированными – все это акцентирует безумное состояние героини, но при этом

⁵ Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929.

⁶ Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Т. 5. Кн. 1. М.: Искусство, 1965. С. 50.

предоставляет зрителю свободу интерпретации. Таким образом, жесты, голос, взгляд и весь образ сосредоточены не на конкретных деталях, а на общем впечатлении и ощущении. Фигура Офелии выводится из сферы ее личного сумасшествия и смерти в более широкое поле.

Такой подход полностью противоположен методу К. С. Станиславского, в основе которого лежит идея полного перевоплощения актера в своего персонажа. Может быть поэтому экран, где Терри играет в соответствии с системой Станиславского, не был размещен на одной стене с постановкой Брехта. По Станиславскому, актер должен поверить в своего персонажа, прочувствовать его, понять причинно-следственные связи его мыслей и поступков. Каждое слово персонажа должно быть оправдано актером, и когда он сам будет полностью верить в то, что он исполняет, когда он начнет жить своим героем, только тогда и зритель сможет поверить в происходящее на сцене. В этом смысле для Станиславского театральное представление – не ложь, на сцене разыгрывается реальность, в которую должен поверить актер и зритель: "Все на сцене должно быть убедительно как для самого артиста, так и для партнеров и для смотрящих зрителей. Все должно внушать веру в возможность существования в подлинной жизни чувствований, аналогичных тем, которые испытывает на сцене сам творящий артист. Каждый момент нашего пребывания на сцене должен быть санкционирован верой в правду переживаемого чувства и в правду производимых действий"⁷. С такими установками создавался этот образ Офелии. Мишель Терри полностью вжилась в образ, и ее персонажу веришь от начала до конца. Создается впечатление, что эмоции актриса передает даже через пальцы рук, на которых долгое время удерживает внимание камера. Здесь чувства героини выходят на первый план, показываются открыто, а сцена гибели Офелии показана с психологической достоверностью, как персональная судьба, в отличие от общего плана на "брехтовском" экране.

Польский режиссер Ежи Гротовский верил в то, что театру необходимо вернуться к его изначальной форме: к ритуалу, где принимают участие зрители и актеры. Театр не должен ни имитировать жизнь, ни показывать фантазию на тему жизни, но быть спонтанным и вызывать живую, естественную реакцию. На первый план выходит актер, а фигура режиссера как бы опускается, для него важны отношения, которые выстраиваются между актером и зрителем. Последний для Гротовского должен исполнять роль свидетеля. При этом, "свидетель – не тот,

⁷ Станиславский К.С. Работа актера над собой // Станиславский К. Соб. соч. в 9 т. Т. 2. М.: Искусство, 1989. С. 227.

кто повсюду сует свой нос, кто стремится быть поближе к событиям и рад вмешиваться в чужие дела"⁸. Зритель должен соблюдать дистанцию по отношению к актеру, не быть включенным в пространство сцены: он должен иметь возможность наблюдать и запоминать. "Зритель, отдаленный в пространстве, отодвинутый на дистанцию, поставленный в положение кого-то, кто выступает только лишь наблюдателем и даже не принимается во внимание, оказывается в состоянии действительно эмоционально соучаствовать в происходящем, ибо тогда-то он и может обнаружить в себе древнейшее призвание – призвание зрителя"⁹.

Именно так точка зрения, предлагаемая Кэти Митчелл зрителям, позволяет нам почувствовать себя соучастниками событий. Особенно явно это проявляется в сцене, где Офелия сидит за столом, а затем уходит из комнаты. Зритель все время находится в позиции наблюдателя, который как бы присутствует при совершающихся событиях, однако не вмешивается в происходящее. Кроме того, в ситуации экспозиции мы смотрим видео, а не присутствуем при живом исполнении сцен из "Гамлета", тем самым дистанцирование усиливается еще больше. Когда героиня уходит из кадра, мы как будто остаемся в пустом пространстве комнаты, но при этом слышим монолог Офелии, что создает ощущения подслушивания чего-то тайного, чему свидетелями быть мы не должны¹⁰.

Образ Офелии, разработанный по театральной концепции Антонена Арто вызывающе резко контрастирует с четырьмя описанными выше. Состояние сумасшествия, на мой взгляд, изображено здесь так живо, что позволяет зрителю самому прочувствовать тот хаос мыслей, в который попадает героиня пьесы Шекспира. Для Арто, в отличие от Брехта, актер, хотя и являлся одним из ключевых звеньев спектакля, не был, однако, самым главным элементом и рефлексирующим субъектом. На первый план Арто выводит фигуру режиссера. Разумно предположить, что именно поэтому на "экране Арто" пост-интерпретация Митчелл получила наиболее яркое выражение. Концепция Арто имеет название "Театр жестокости", что подразумевает демонстрацию и преодоление изначальных инстинктов, темных сторон психики и мышления человека таких, как воля к жестокости. Арто была близка идея аристотелевского катарсиса, и он действительно верил, что за счет переживания негативного и трагического опыта в театре человек способен очиститься и возвыситься – в первую очередь

⁸ Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству-проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2003. С. 104.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

Пятая стена Кэти Митчелл, или Офелия off

в своих мыслях. Сюжет помешательства и смерти Офелии как нельзя лучше подходит для приложения теории Арто.

Изображение лица Офелии на этом экране крайне нечетко: ее губы искажены эффектом растяжения, и в целом образ больше напоминает нечто мистическое и странное, как будто из мира снов. Голос Офелии слышится приглушенно, из-под стекла, и, несмотря на то, что мы можем разобрать отдельные слова, наше внимание приковывают звуки и интонации голоса. Отчетливо слышен крик Офелии – знак предела отчаяния и страдания. Акцент на тоне, высоте голоса, на отдельных звуках и символах полностью соответствует идее Арто о новом театральном языке. Он отказывается от драматурга и пьесы, текст ему представляется оковами, которые стесняют творчество режиссера: "...необходимо прежде всего разрушить привычную зависимость театра от сюжетных текстов и восстановить представление о едином языке, стоящем на полпути от жеста к мысли"¹¹. Арто решает более не подчиняться тексту и создать новый язык, который смог бы вызвать нужные эмоции и переживания у зрителя, заставляя воспринять и испытать их физически: "Искусство — это умение лишить жест его отзвука в организме; тогда, если жест сделан правильно и с нужной силой, этот отзвук побуждает сначала тело человека, а затем и всего его целиком принять положение, соответствующее исполненному жесту"¹². Арто верил, что, только прочувствовав на телесном уровне все мысли, реакции и желания персонажей, зритель сможет избавиться от воли к жестокости и переродиться. Поэтому он отрицает текст, длинные монологи и диалоги, слова у Арто должны физически воздействовать на зрителя, они становятся действием и превращаются в знаки, а интонация голоса и жест зачастую играют главную роль в донесении основной идеи пьесы. Так, при помощи крика или, наоборот, шепота, при помощи резкого или плавного движения, актер способен передать переживания персонажа зрителю.

Итак, все пять концепций отражают свой особый взгляд каждого из реформаторов театра XX века. Все они различаются, хотя режиссеры оказывали влияние друг на друга и имели некоторые общие опорные точки. Однако, на мой взгляд, остается невыполненной задача, которую ставила перед собой Кэти Митчелл: предложить наглядную демонстрацию театральных подходов пяти режиссеров через образ Офелии, которая была бы понятна как

¹¹ Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. М.: Симпозиум, 2000. С. 180.

¹² Там же. С. 172.

Пятая стена Кэти Митчелл, или Офелия off

опытным любителям театра, так и зрителям, далеким от этой сферы искусства. Для понимания и оценки тех или иных трактовок Шекспира, все же необходим определенный багаж знаний в теории театра и хотя бы поверхностное знакомство с концепциями всех пяти драматургов. Пока же цель Митчелл не достигнута: в частности, этому препятствует и сам видеоформат, который создает еще одну, пятую стену между актером и зрителем, при том, что для всех пяти режиссеров было важным находиться со зрителем в одном пространстве, способствующем соучастию и со-игре. Без этого же становится доступен лишь сюжет пьесы, режиссерское же видение скрывается за пятой стеной и остается недостижимым для зрителя, не владеющего знанием театральных концепций.

Библиография

Арто А. Театр и его двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. М.: Симпозиум, 2000.

Брехт Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания: В 5 т. Т. 5. Кн. 1. М.: Искусство, 1965.

Брук П. Пустое пространство. М.: Прогресс, 1976.

Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. М.: Малый драматический театр; Артист. Режиссер. Театр, 1996.

Гротовский Е. От Бедного театра к Искусству–проводнику. М.: Артист. Режиссер. Театр. 2003.

Станиславский К. Работа актера над собой // Станиславский К. Собр. соч. в 9 т. Т. 2. М.: Искусство, 1989.

Шкловский В. Искусство как прием // Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929.

Перформативность гендера: квир как утопия

Андрей Плотницкий

*Квир – это утопия, но и в самой утопии есть что-то от квира*¹

Х. Э. Муньос

Точного определения термина "квир" не существует. Обычно его применяют в качестве зонтичного обозначения для всех типов сексуальностей и гендерных идентичностей, отличных от конвенционально принятых. Но иногда он сам выступает своего рода идентичностью, только без привычных рамок какой-либо из них. Собственно, именно поэтому единого определения нет – это позволяет также не создавать излишние предписания. Квир – автодескриптивный термин, "квир соотносится с самоидентификацией субъекта, а не с эмпирическими наблюдениями за ним других людей и их характеристиками"².

Более того, на уровне языка "квир" можно воспринимать не как некоторую сущностную, статичную категорию, но как процесс, то есть как глагол – "делать квир" (doing queer)³. Квир апроприировал оскорбление, направленное в его сторону, и вывернул его наизнанку, придав его содержанию положительную коннотацию. Тем самым он подрывает собственные же границы изнутри. Он отрицает всякую бинарную, категориальную и эссенциалистскую модальность. "Квир всегда творится, создается и переделывается, и наконец, уничтожается. Это ежедневная борьба с правилами игры, в том случае если эти правила душат дух квира тех, кто, словно птицы в клетке, не может петь"⁴.

В своей процессуальности квир перформативен. В целом, именно квир-практики во многом создали условия для критического осмысления гендера. Так, Джудит Батлер применила теорию речевых актов Остина к гендерным проблемам в феминистском изводе. Это не субстанция, это не сущность. Это процесс, воспроизведение определенных – идеологических, социальных, культурных и иных – действий. Предельная актуализация этого процесса – человеческая идентичность. Эти действия в буквальном смысле действуют, они производят

¹ Queerness is utopian, and there is something queer about the utopian. (Здесь и далее – перевод Андрея Плотницкого).

² *Анна Мари Дж.* Введение в квир-теорию. М.: Канон, 2008. С. 141.

³ *Годованная М., Джеррбекова Р., Митрофанова А., Напреенко Г.* Квир как глагол. Квир как утопия. Квир как язык. Беседа.

URL: <http://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/11741>

⁴ "Queerness is always being made, remade, being done, being redone, and being undone. It is the quotidian refusal to play by the rules, if those rules stifle the spirit of queers who, like caged birds, cannot sing".

Jones A. Introduction: Queer Utopias, Queer Futurity, and Potentiality in Quotidian Practice // *A Critical Inquiry into Queer Utopias*. NY: Palgrave Macmillan, 2013. P. 12.

эту идентичность. Однако при этом нет никакого "реального" гендера. Он перформативен постольку, поскольку он воспроизводит определенные нормы⁵. Гендер – усвоение некоторых сконструированных норм, существующих в обществе. Эти нормы, реализующиеся в определенном поведении, и создают нас как субъект в гендерном отношении, именно в этом и заключается их перформативность. Более того, так как гендер есть результат дисциплинарных практик (Фуко), он всегда политичен. Квир существует не за счет воспроизводства определенных норм, но, наоборот, он вынужден постоянно производить нечто новое. "Квир перформативен, поскольку это не просто бытие, но также и созидание для и в отношении будущего. Квир, по сути, это отрицание здесь и сейчас, и вместо этого, настойчивость на вероятности, или даже возможности, становления иного мира"⁶.

Так, к примеру, Батлер обращается к практикам дрэга ("drag"), к миру фантазий. Согласно ее позиции, дрэг позволяет говорить не только о перформативности гендера, но и таковой отдельных сообществ, для членов которых важно быть (всякий раз) узнаваемыми. Эти объединения создаются на основе не условно присущих их носителям свойств, но тех, которые они же производят (опять же, во всякий момент). Поэтому во многом они стараются полностью исключить из своих кругов жестокость, расизм, гомофобию и трансфобию⁷. Дрэг имеет свою определенную "срочность". Эта временность означает, что есть некое прошлое и будущее, с которым взаимодействует человек. Он перемещается из одной идентичности в другую. Важно, что это не стирание этих идентичностей, наоборот, они сосуществуют, причем симультанно. Дрэг – "это трение прошлого о настоящее"⁸.

Отсюда возникает новая темпоральность, называемая мультитемпоральностью. Она противостоит прямой, линейной темпоральности гетеронормативного капитализма. Настоящее – здесь и сейчас – принадлежит именно последнему. Поэтому единственно возможный вариант для реализации "квира" – это то, что окружает настоящее, при этом находясь в критической, вопрошающей позиции по отношению к нему. Для Хосе Муньоса это становится одной из важнейших идей для утопической квир-гермневтики. "Экстатичная и

⁵ См.: *Butler J. Gender Trouble*. NY, L.: Routledge, 1999.

⁶ "Queerness is also a performative because it is not simply a being but a doing for and toward the future. Queerness is essentially about the rejection of here and now and insistence of potentiality or concrete possibility for another world". *Muñoz J. E. Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. NY, L.: NYU Press, 2009. P. 1.

⁷ *Butler J. Undoing Gender*. NY, L.: Routledge, 2004. P. 216.

⁸ См.: *Farrier S. It's about Time: Queer Utopias and Theater Performance // A Critical Inquiry into Queer Utopias*. NY: Palgrave Macmillan, 2013. P. 54.

граничная темпоральность квира — это пути и векторы к более открытому миру"⁹. Он обращается к Хайдеггеру и его пониманию экстатического (*ekstatisch*) как охвата времени. Временное единство включает в себя "прошлое (уже-бывшее), будущее (еще-не) и настоящее (сейчас)"¹⁰. Согласно Хайдеггеру, время объемлет пространство. Квир еще не в пространстве "здесь" (*not yet here*), соответственно, квир находится в зоне возможности, то есть в пространстве будущего, однако обозримого из настоящего¹¹.

"Квир еще не здесь. Квир – это идеал. Иначе говоря, мы сами еще не квиры. Мы никогда не достигнем квира, однако мы можем почувствовать его как просвет горизонта, наполненного чувством возможности. Мы и никогда не были квирами, квир существует для нас как идеал, извлеченный из прошлого и необходимый, чтобы представить будущее. Будущее есть прерогатива квира"¹².

Для Муньоса квир есть не что иное, как утопия. Здесь он опирается на концепцию Блоха, который считает, что утопия – это время и место, которое еще не "здесь". Как и другие исследователи Франкфуртской школы, он утверждает, что утопия – это в первую очередь критика здесь и сейчас, так как, по их словам, что-то упущено в нем¹³. Трансгрессия квира в том, что он выходит за рамки "здесь и сейчас", переводя их в плоскость "тогда и там". Он никогда не определен полностью, он не может быть точен как термин в привычном понимании этого слова, поэтому он должен оставаться эфемерным¹⁴. Можно сказать, что вся эстетика квира нацелена на то, чтобы "проглядеть" будущее. Поэтому для квир-исследователей так важно изучить именно то, как он представлен в исполнении. В основном это различные клубные выступления, перформансы, но также и кино в качестве основного носителя воображаемого.

⁹ "Queerness's ecstatic and horizontal temporality is a path and a movement to a greater openness to the world".

Muñoz J.E. Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity. P. 25.

¹⁰ "...the past (having-been), the future (the not-yet), and the present (the making-present)".

Ibid. P. 186.

¹¹ *Ibid. P. 185.*

¹² "Queerness is not yet here. Queerness is an ideality. Put another way, we are not yet queer. We may never touch queerness, but we can feel its warm illumination of a horizon imbued with potentiality. We have never been queer, yet queerness exists for us as an ideality that can be distilled from the past and used to imagine a future. The future is queerness's domain".

Ibid. P. 1.

¹³ *Ibid. P. 99.*

¹⁴ *Ibid. P. 65.*

Кевин Эвианс (Kevin Aviance), звезда нью-йоркских клубов 90-х, танцор и певец, стал своего родом иллюстрацией того, каким может быть квир. Он полностью выходит за рамки как гетеро-, так и гомонормативности. Может показаться, что его выступления — это дрэг, что не совсем так. Он не пытается имитировать женщину: он не носит парик, не наносит гротескный макияж, не прячет гениталии. Он сочетает в себе признаки как феминности, так и маскулинности, создавая из них уникальное слияние "Квир-теория четко усвоила один урок: совокупность поступков и кодов в поведении человека, которые мы ассоциируем с феминными или маскулинными, не поработаны биологическим"¹⁵. (Ibid., 76). Он не скрывает этого смешения, более того, создание такого "гибридного гендера" — это не просто квир-эстетика, но и в целом постановка под вопрос логики гендера, в том числе и внутри гей-сообщества.

Важно отметить, что использование различных жестов для квир-высказывания делает его обращенным в будущее. Танец — это череда постоянно "ускользающих моментов": после долгого периода тренировок и репетиций он тут же исчезает в процессе собственной же материализации. Однако дальше это высказывание переходит в пространство эфемерного. Как любая энергия, танец не исчезает, но трансформируется. Это не просто нематериальность, но значимость. "Становится важным забыть в танце или воспользоваться танцем, чтобы забыть — уйти от логики гетеросексуальности"¹⁶. Для квира жест и то, что следует после него, т. е. эфемерность, становится крайне важным.

Это постоянное ускользание ярко прослеживается в последнем перформансе Фреда Хирко (Fred Herko). Это было поставленное, заранее срежиссированное самоубийство. Но оно не было таким, каким обычно видится самоубийство: либо символом трусости, либо героическим поступком. Оно было жестом в танце. В этом смысле он опровергнул привычное представление о смерти как о чем-то крайне неутопичном: ведь замысел приводится в исполнение до конца. Дело именно в том, что такая постановка своей смерти утопична в своем радикальном отрицании смерти.

¹⁵ "Queer theory has made one lesson explicitly clear: the set of behaviors and codes of conduct that we refer to as feminine or masculine are not slaves to the biological".

Ibid. P. 76.

¹⁶ "It matters to get lost in dance or to use dance to get lost: lost from the evidentiary logic of heterosexuality".

Ibid. P. 81.

Режиссер Джек Смит (Jack Smith) стал одним из тех, кто действительно сделал своей задачей создать утопию в кадре. Такие фильмы, как "Пламенеющие создания" и "Обычная любовь", создают новую реальность. Однако этот акт нельзя причислить к простому эскапизму, Смит создает альтернативный вариант существования в мире¹⁷. Можно сказать, что его фильмы – это симулякр симулякра, так как они не основаны на его видении, например, восточных культур, но их голливудском представлении как о чем-то "далеко там" и "совсем не здесь"¹⁸. Соответственно, "здесь и сейчас" он трансформирует в "тогда и там".

Для квира также становится важной категория "неудачи" речевого акта. Квир зачастую рассматривается как провал, так как он не вписывается в нормативную систему ценностей и значений. Так, для Смита нормативность была ненавистной категорией. Он перевернул понятие нормы против самого же линейного времени, что обязано было привести квир к неудаче.

"В пределах линейного времени квир всегда неудачен. Отсюда эстетика неудачи может быть взята квир-художником с целью обозначить предубеждение, которое лежит в основе линейного измерения времени. Политика неудачи в том, чтобы создать что-то иное. И это иное должно соотноситься с тем, что упущено в линейном времени, в котором всегда есть изъян в своей темпоральной практике"¹⁹.

Таким образом, квир не здесь и сейчас, он находится в области "тогда и там", в пространстве возможного. Он существует на горизонте будущего, которое порождает в нас желание созидания. Утопичная практика квира в том, чтобы созидать и делать "в ответ на статус отсутствия, предписанный гетеронормативным миром"²⁰. Используя словарь Блоха, диалектика квира в том, что он находится между уже-неосознанным (no-longer-conscious) и еще-нездешним (not-yet-here)²¹. Квир – это желание как лучшего мира и свободы, так и большего наслаждения.

¹⁷ Ibid. P. 172.

¹⁸ Ibid. P. 171.

¹⁹ "Within straight time the queer can only fail; thus, an aesthetic of failure can be productively occupied by the queer artist for the purpose of delineating the bias that underlies straight time's measure. The politics of failure are about doing something else, that is, doing something else in relation to a something that is missing in straight time's always already flawed temporal mapping practice".

Ibid. P. 174.

²⁰ Ibid. P. 118.

²¹ Ibid. P. 87.

Перформативность гендера: квир как утопия

Библиография

Аннамари Дж. Введение в квир-теорию. М.: Канон, 2008.

Годованная М., Дженрбекова Р., Митрофанова А., Напреенко Г. Квир как глагол. Квир как утопия. Квир как язык. Беседа.

URL: <http://www.colta.ru/articles/raznoglasiya/11741>

Butler J. Gender Trouble. NY, L.: Routledge, 1999.

Butler J. Undoing Gender. NY, L.: Routledge, 2004.

Farrier S. It's about Time: Queer Utopias and Theater Performance // A Critical Inquiry into Queer Utopias. NY: Palgrave Macmillan, 2013. P. 47–70.

Jones A. Introduction: Queer Utopias, Queer Futurity, and Potentiality in Quotidian Practice // A Critical Inquiry into Queer Utopias. NY: Palgrave Macmillan, 2013. P. 1–20.

Muñoz J. E. Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity. NY, L.: NYU Press, 2009.