

Божественные амбиции героев литературы

Шекспир, романтики,
модерн, постмодерн

Татьяна Бузина



В «Ричарде II» Карлайль, пытаясь укрепить дух короля Ричарда, говорит ему:

«Мудрец над грянувшей бедой не плачет,
Но преграждает путь для новых бед.
Страх только ослабляет вашу мощь,
А ваша слабость — это мощь врага.
Вам малодушие лишь ущерб приносит;
Трус обречен, у смелых есть надежда;
Отважный, если он и мертвым пал,
То славной смертью смерть саму поправ
(And fight and die is death destroying death)» [акт 3, сцена 2].

Русский перевод отсылает к 6 гласу стихир пасхальной заутрени: «Христос воскрес из мертвых, смертию смерть поправ, и сущим во гробех живот даровав». Шекспировский же оригинал напоминает Послание к евреям о смерти и воскресении Христа: «А так как дети причастны плоти и крови, то и Он также воспринял оные, да-

бы смертью лишить силы (destroy through death) имеющего державу смерти, то есть Дьявола, и избавить тех, которые от страха смерти чрез всю жизнь были подвержены рабству» (Евр., 2: 14–15). Тем не менее оба библейских текста, входящие в шекспировский стих, передают одну и ту же мысль: отважный герой, павший мертвым, совершает деяние, которое было под силу совершить одному человеку — Христу, потому что Он был также Богом. В двух строчках Карлайль называет высший предел человеческих амбиций — божественность и вместе с ней бессмертие.

Амбициозность была новым популярным грехом елизаветинского времени — грехом, с которым многочисленные елизаветинские проповедники считали своим долгом всячески бороться [Esler 1966]. Напряженность борьбы говорит как о широкой распространенности явления, так и о том, что борцы,

естественно, проигрывали. Слово *ambition*, по-разному переводимое на русский язык, встречается практически во всех трагедиях Шекспира: либо это главный побудительный мотив героя (Макбет и, что интересно, Гамлет), либо герой считает своим долгом объяснять, что *ambition*, напротив, не является его мотивом (так поступает Корделия, когда войска ее мужа вторгаются в Британию). *Ambition* руководит шекспировскими героями, стремящимися «достичь высшей власти», вне зависимости от того, имеют они право на нее или нет.

Героями Шекспира часто были верховные властители, традиционно именовавшиеся (и это именование тоже, увы, исчезает в русских переводах) по названиям своих стран. Если в русском переводе король Норвегии именуется норвежцем, то в оригинале он — Norway (Норвегия). Гамлет-отец и брат его Клавдий — не датчане и не даны, но Denmark (Дания). Просперо в «Буре» — не герцог миланский, но Milan (Милан)*. Человеку, воплощающему целую страну, но наделенному амбициями в той же мере, что и его подданные, для амбиций остается одно — Тот, чьим наместником на земле король себя полагает.

Божественность королевской власти — тема для Шекспира важная и столь же актуальная, как и для английской политики в целом. Ричарда II еще в конце XIV в. изобразили на Уилтонском складне в традиционной позе предстояния, но при этом на плащах ангелов красуется белый олень — герб Ричарда. Ангелы — в той же мере вассалы короля, в какой и вассалы Господа. Генрих VIII провозгласил себя главой английской церкви, наместником Бога на земле наравне

с Папой Римским. Иаков I Английский придавал большое значение божественному праву королей, а абсолютистские тенденции Карла I, унаследовавшего от отца уверенность в божественном праве королевской власти, послужили одной из причин его низложения и казни (это произошло и с Ричардом II, хотя вместо официальной казни обошлись обыкновенным убийством). Восшествие на престол автоматически превращает человека в божество. Собственную божественность ощущали Генрих IV, низложивший своего двоюродного брата Ричарда II, и Клавдий, вззошедший на трон Дании через братоубийство.

Верховный правитель — земное божество, которое должно держать ответ только перед Божеством небесным, и жажда стать земным божеством движет каждым из шекспировских узурпаторов. Даже Гамлет — не исключение. Он жаждет мести не столько за отца или за предположительно поруганную кровосмешением честь матери, сколько за себя. «Я буду отмщен», — повторяет он, обдумывая убийство Клавдия. Гамлет будет отмщен за то, что его лишили короны, а значит, божественности и бессмертия. А пока он будет притязать на божественность иначе — возьмет на себя роль мстителя, право распоряжаться человеческими жизнями, присвоит себе то, что Бог четко и определенно назвал собственной прерогативой: «Мне отмщение, и Аз воздам». Гамлет берет на себя отмщение и роль Того, кто запретил людям мстить. В этом отношении, как показал еще в 1940 г. Ф. Бауэрс, «Гамлет» — традиционная елизаветинская трагедия мести, где на героя-мстителя неизбежно обрушивается кара

* Эта традиция сохранилась в Англии, где титулование по владению практически заменяет фамилию. Подобная традиция есть и в русском языке. — *Прим. авт.*

за то, что он посмел сделать то, что может сделать только Бог [Bowers 1940].

Однако традиционные интерпретации Шекспира, и особенно «Гамлета», обычно пренебрегали этой стороной трагедии принца Датского и этой особенностью шекспировского творчества. Самые влиятельные из интерпретаций возникли в эпоху романтизма. И.-В. Гете (в «Театральном призвании Вильгельма Мейстера»), С. Кольридж и А.-В. Шлегель почти в один голос твердили, что Гамлет взял на себя непосильную миссию, потому что миссия велика, а Гамлет слаб. Он слаб как конкретный, отдельный человек, а не как человек вообще, которому не пристало тягаться с Всевышним. В этих характеристиках отражаются противоречия, заложённые в самом романтизме.

Многие обширные определения страдают чрезмерной расплывчатостью, что особенно заметно в отношении романтизма и его «потомков» — модернизма и постмодернизма. Точно так же, как к модернизму относят, с одной стороны, В. Маяковского, а с другой — Н. Гумилева и О. Мандельштама, так и к романтизму принадлежат, с одной стороны, Дж. Байрон и супруги Шелли, а с другой — Э. Гофман и В. Скотт. Есть еще и М. Лермонтов, традиционно относимый к байроническому романтизму на русской почве. (Определения вообще часто наделяются статусом священной коровы, которую не дай Бог случайно задеть, например, совершив невероятное святотатство и назвав А. Стриндберга реалистом, тогда как он, конечно же, натуралист. Разница, в принципе, лишь в степени и глубине проникновения реализма в физические подробности жизни человека, но отнести натурализм под рубрику реализма по степени кощунства сравнимо разве что с утверждением, будто Ф. Достоевский писал детективы.) Авторо-романтиков объединяет только одна пред-

посылка — эскапизм, уход от окружающей их реальности.

Вальтер Скотт уходил в историческое прошлое, Гофман — в волшебные фантазии, полагая окружающий его мир полным мещанской пошлости и скуки, Лермонтов создавал фантастические картины жизни, наполненной действием и борьбой. Собственно метафизического байронизма в творчестве Лермонтова не было: ему нужна была жизнь, полная действия и пыла, а реальная жизнь оказалась рутинной и обыденной. Живи Лермонтов в XX в. или хотя бы на рубеже XIX–XX вв., он писал бы «фэнтези» разных жанров или прото-фэнтези в духе У. Морриса. Байрон, Перси Шелли и Мэри Шелли представляют собой совсем иное явление. Уход их героев от окружающего мира означал уход от человеческой природы, которая казалась им ограниченной и ущербной, потому что была смертной. Лермонтова же отличает от Байрона еще и то, что он полагал возможным отождествление своих героев и себя самого с существами, иноприродными человеку (например, в «Демоне», где главным героем является, условно говоря, Люцифер, хотя Лермонтов так его не называет). Главный герой Лермонтова — это Мцыри и его знаменитое: *«Я мало жил, и жил в плену. / Таких две жизни на одну, / Но только полную тревог! Я променял бы, если б мог»*. Лермонтову годилось все, что помогало ему уйти от банальности повседневности — Демон так Демон, контрабандисты так контрабандисты. Для Байрона такой ход был бы невозможен. Его герои, оказавшись среди сверхъестественных существ, последовательно и упрямо отстаивают свою особость и уникальность — они люди и более никто. В этом их трагедия и их величие. Манфред отказывается поклониться Ариману, Каин пытается отвернуться от Бога, не повернувшись при этом

к Люциферу. Он — человек и хочет быть собственным господином, ни с кем себя не отождествляя и никому не поклоняясь. Другое дело, что в мире, основанном на выборе человека между добром и злом, такое положение невозможно.

«Люцифер:

– Но не поклонник Бога — мой поклонник.

Каин:

– Я не хочу сгибаться ни пред кем.

Люцифер:

– Ты все же мой: непоклоненье Богу
Есть поклоненье мне» [Байрон 1981: 344].

Вот она, знаменитая романтическая ирония: герой жаждет полной osobости, отдельности, самостоятельности и в итоге получает именно то, чего так боится: Каин, жаждавший избежать смерти, первым приносит ее в мир. Герои Байрона — неизбежно герои-неудачники, но не потому, что они слабы, а потому, что мир устроен так, что они по определению не могут победить выбранным ими способом. Они выбрали путь полной независимости от всех. Они одни во всем мире, весь мир для них измеряется исключительно их собственной меркой, и если они несчастны, то несчастен и весь мир. Ада уверяет Каина, что она не несчастна, на что он ей отвечает: «Будь счастлива одна» [Байрон 1981: 352]. Герой существует и самоутверждается в полном одиночестве, для него в мире может быть только одна воля — его собственная.

Байрон многое взял у Шекспира. Его драмы полны скрытых и прямых отсылок к Шекспиру, но главное — он продолжил тему шекспировских амбиций человека, притязающего на вселенское господство и гибнущего из-за своих непомерных притязаний. Но толкователи Шекспира (даже Кольридж) принадлежали к иным ветвям

романтизма. Для них уход от мира объяснялся не столько проблемами самого человека, сколько проблемами мира — его пошлостью, жестокостью, непреклонностью, несправедливостью. Человек в таком мире вовсе не обязательно стремился совершить невозможное — усилием собственной воли выйти за пределы своей ограниченной, смертной природы. Человек в таком мире просто стремился уйти от удушающей его действительности. (Это объяснение мало чем отличается от позитивизма и будущего марксизма, разве что позитивизм и марксизм утверждали, что, изменив мир, можно изменить человека, тогда как Шекспир и Байрон исходили из того, что, только изменив человеческую природу, можно изменить мир. При этом Шекспир считал, что изменение природы человека должно идти в сторону уменьшения его непомерных амбиций и примирения с миром, который эти самые амбиции превратили в не самое приятное место. Байрон же полагал, что, изменив свою природу, выйдя за ее пределы, человек сможет быть счастлив в мире, которому в общем-то безразличны его страдания и несчастья, — и сможет воистину повелевать им.) Поражение человека Байрон рассматривал не как следствие того, что тот поставил перед собой неправомерные цели, но как результат несоответствия конкретного человека поставленной задаче: не получилось у одного, можно утешиться тем, что получится у другого. Это, разумеется, гораздо приятнее, нежели мысль Шекспира о зарвавшемся в своих амбициях герое, который притязает не много не мало на то, чтобы единственно усилием собственной воли совершить нечто, доступное только Богу, таким образом, заранее обрекая себя на неизбежное поражение.

Но вернемся к цитате, с которой начали, — к обращенным к Ричарду II словам

Карлайля. В русском переводе необычайно важное слово «fight» появляется одним лишь намеком: «мертвым пал» подразумевает, что смерть настигла героя в бою. Слово «fight» выражает эту мысль весьма прямолинейно. Здесь радикально переосмысливается путь к бессмертию и божественности. Жертва Христа — это добровольный выбор Христа-Бога, сопровождающийся полным отречением от своей воли Христа-человека: «Не как Я хочу, но как Ты». Это добровольно принятая смерть «единого безгрешного». «Прости их, ибо не ведают, что творят» — слова, обращенные Христом к Богу-Отцу, где Он просит за тех, кто его распинает.

Но герой Шекспира, в представлении Карлайля, должен быть готов не просто умереть за других («жизнь свою за други своя»), но убивать и умереть *в битве*. Это уже не христианская точка зрения, это классическое германское — скандинавское — язычество. Погибший в битве воин отправлялся прямоком в Вальгаллу, где жил плотской жизнью, проводя ее в пирах и сражениях и ожидая второй и, по-видимому, окончательной смерти в конце времен, когда всем воинам Одина — эйнхериям — предстояло вместе с богами выйти на бой с хтоническими чудовищами и вместе с богами же в нем погибнуть. Это — судьба героя, смерть, которой не избежать. Но герой может добровольно ее приблизить, добровольно превратить свою смерть в акт героического убийства и фактического самоубийства, превращающий его в полубожественное существо. Здесь тоже есть свободный выбор, но нет смиренного отказа от своей воли и своего своеволия. У Карлайля совмещаются две точки зрения: языческое по сути своей действие превращается в некое извращенное подражание Христу, а гибель в смертоубийственной битве приравнивает-

ся к жертве за грехи всего человечества. Шекспир впервые сформулировал конфликт амбиций и их воплощения, с одной стороны, и мировоззрения, определявшего существование человека в эпоху христианства, — с другой.

Следует отметить, что как только герои из правителей превращаются в подданных, немедленно меняется и суть конфликта: «Ромео и Джульетта», «Отелло» — о том, как сосредоточение всего мира в другом человеке оказывается губительным для обоих — как для воплощающего в себе весь мир другого (Джульетта, Дездемона), так и для того, чей мир сужается до размеров одного-единственного существа. Ни у Ромео, ни у Отелло нет традиционных для шекспировских героев амбиций. В «Ромео и Джульетте» вообще нет определенного злодея, движущего действие. Таким злодеем для Ромео становится все мироздание, воплощенное в звездах и самим рождением Ромео и Джульетты от «роковых чресел» Монтекки и Капулетти [акт 1, сцена 1] обрекшее их на смерть. Ромео и Отелло тоже в каком-то смысле уходят от окружающего их мира, сводя весь мир до одного человека, который или по хрупкости и смертности человеческой природы (как Джульетта), или по хрупкости человеческой нравственности (как полагает Отелло) оказывается неспособным заместить собой весь мир. В «Отелло» есть Яго, который по бесприемности своего злодейства если кого и напоминает, то единственно карикатурного мавра Арона из раннего «Тита Андроника». Даже Ричарду III и Макбету Шекспир дает мгновения сомнений и колебаний в своем злодействе, но не Арону и не Яго. Амбиции Яго имеют конкретное воплощение — он хочет получить должность лейтенанта. Почему он в таком случае обращает свою месть на Дездемону? Это тоже получает объяснение:

Яго подозревает, что Эмилия изменяла ему с Отелло. Но когда разных мотивов слишком много, начинают возникать подозрения в их истинности. Яго хочет уничтожить Дездемону потому, что именно в ней — вся жизнь Отелло, а человек слишком хрупок, уязвим и несовершенен, чтобы с успехом заменить собой весь мир и вечно оставаться в роли такой замены. Отелло же с такой легкостью верит Яго потому, что хрупкость человеческой природы слишком очевидна и ему.

Но как только Шекспир возвращается к своим любимым протагонистам — особам королевской крови, ситуация резко меняется. Они сами становятся источником своей трагедии. Другие герои могут только усугубить ее, но корни происходящего с героями — в их собственных амбициях. Розенкранц и Гильденстерн говорят об этом Гамлету. Макбет сам знает, к чему стремится и насколько преступно его стремление. Ричард III в своем вступительном монологе берет зрителя в сообщники, объясняя ему, как сурово и несправедливо обошлась с ним природа (а значит, и ее Творец), и он, Ричард, исправит эту ошибку, уничтожив любимые творения природы, возведя себя, урода, на трон Англии и самостоятельно, вопреки природе, наделив себя божественным статусом. Зритель сочувствует Ричарду еще и потому, что и зрителю всегда есть за что обижаться на несправедливость жизни. Гамлет стремится отомстить за смерть отца и заодно вернуть себе трон Дании, потому что обещания его дяди одно дело, но до их исполнения еще весьма далеко. Амбиции же Гамлета требуют, чтобы он занял подобающее ему положение — короля, заместника Бога на земле, имеющего право распоряжаться жизнью и смертью своих подданных. Макбет соглашается с предсказаниями богинь судьбы («Weird Sisters», вещие сестры, вещие старицы, норны, пар-

ки, мойры — каждая культура именует их по-своему; слово «weird» происходит от древнеанглийского «wyrd», обозначающего судьбу как смерть), поскольку он уже обдумывал убийство Дункана. Недаром Банко замечает, как вздрагивает Макбет, услышав предсказание ведьм.

Король Лир начинает с того, к чему стремились Ричард, Гамлет и Макбет, — с положения самодержавного монарха, заранее распланировавшего ход событий вокруг себя. Однако он внезапно обнаруживает, что его власть вовсе не так абсолютна, как ему казалось: люди отказываются повиноваться его сценарию. Неповиновение начинается с Корделии, а затем идет по нарастающей. Но на протяжении всей трагедии Лир остается центром собственного мира, он не в силах увидеть иные причины событий, иные причины людских поступков. «Король и до конца ногтей — король», — заявляет он о себе уже в IV действии [Шекспир 1960: т. 6, 535]! Он говорит, что бедного Тома тоже наверняка выгнали из дома его жестокосердные дочери, и не слышит никаких объяснений, что у Тома никогда не было дочерей. Лир считает себя центром вселенной, точкой отсчета, определяющей силой в мире и за эту гордыню получает соответствующее наказание — гибель Корделии.

Гибель Корделии так потрясает зрителя не потому, что она происходит (почему-то смерть Дездемоны не производит такого же гнетущего впечатления, хотя Дездемона в той же степени невинная жертва, что и Корделия), а потому, что к этому времени зритель уже настроился на счастливый конец. Мера ужасов, полагающаяся на его долю, уже исчерпана: зритель видел унижение Лира, жестокое ослепление Глостера, коварство Гонерильи, свирепость Корнуолла. Теперь злодеи наказаны, и пьеса должна бы увенчаться более-менее счастливым

концом. Зритель ожидает смерти Лира, и его никак нельзя будет назвать невинной жертвой. Однако все происходит иначе. Корделия погибает уже тогда, когда добро восторжествовало. Лир убивает слугу, который ее повесил, — но Корделия все равно мертва, ведь ее смерть, как и смерть Дездемоны, есть следствие поступков того, кто возомнил, что может своей волей определять ход вещей в мире. Если бы Корделия умерла чуть раньше, мы отнеслись бы к ее смерти, как к смерти Дездемоны, то есть как к следствию самоуправства Лира, как к центральному эпизоду трагедии Лира. Нарушив художественную условность, Шекспир подчеркнул трагичность истории короля Лира, решившего, что он правит всем миром, и получившего более чем наглядный урок, что это не так. Главная причина трагедии Корделии — непомерные амбиции ее отца, которые она готова искупить. Корделию можно назвать мученицей, добровольной искупительной жертвой.

В своих последних пьесах, особенно в «Буре», Шекспир рассказывает историю человека, отказывающегося от своих амбиций. Просперо отвергает власть, которую дают ему его волшебные книги. Для современного читателя решение Просперо часто остается загадкой. Такой читатель воспитан на романтических представлениях, что человек должен свободно и самостоятельно повелевать миром, и если наука, на которую долгое время возлагались основные надежды в этом плане, не всегда оправдывает эти ожидания, то вполне сгодится и магия. Отказ же от возможностей, предоставляемых магией, вызывает искреннее недоумение, тем более что Просперо даже не обращает к читателям нравоучительного и богобоязненного монолога по поводу того, как нехорошо для истинного христианина якшаться с духами (это хотя бы отчасти объяснило

его поведение). Просперо совершает то, к чему логически подводит сквозной сюжет творчества Шекспира, — признает ограниченность человеческой природы и предпочитает остаться человеком. Тем не менее обращенный к зрителям эпилог, который произносит актер, играющий роль Просперо, можно с равным успехом истолковать и как формульную неуверенность труппы в том, что спектакль имел успех, и как продолжение роли Просперо, не уверенного в том, что его дальнейшая жизнь в качестве герцога Миланского будет безоблачной и счастливой. Но его выбор сделан, Ариэль и остальные духи свободны, Просперо отрывается от своего волшебства и остается человеком.

«Я смею то, что можно человеку. / Кто смеет больше, тот не человек», — говорит Макбет своей жене, подстрекающей его на убийство Дункана [акт 1, сцена 7]. «Не человеком» можно быть различно — будучи и божеством, и животным. Макбет открывает для себя, что, в конце концов, он уподобляется не божественному монарху, а затравленному зверю: *«Я — как медведь, привязанный к столбу: / Нельзя бежать, я должен драться с псами»* [акт 5, сцена 7].

Просперо не дожидается такой участи и смеет только «сметь то, что можно человеку», понимая, что в противном случае он не только не станет богом, но и вообще перестанет быть человеком.

Шекспировская умеренность так и осталась почти исключительно шекспировской умеренностью. В XIX в. шекспировское состояние на том, что человек должен оставаться человеком, подхватил Достоевский, одновременно разглядев в Шекспире и настойчиво повторяющийся сюжет о человеке, пытающемся превратиться в Бога, а вместо этого превращающемся в животное. Недаром в черновиках к «Бесам» появляет-

ся знаменательная запись: «Шекспир, или Христос, или петролей» [Достоевский 1974: 369]. Шекспир противопоставлен как «пролетарскому революционаризму» петролея*, так и Христу. Однако и Шекспир, и Достоевский были исключениями из правила, стремившегося установить полную автономию и гегемонию человека в мире.

Человек Шекспира стремился стать богом — стремление, которого Шекспир не одобрял. Человек Байрона стремился стать богом — Байрон это стремление одобрял, но понимал, что это невозможно. Для Байрона мир был основан на дихотомии добра и зла. Человек, отворачивающийся от Бога, неизбежно выбирает дьявола, даже если сам не хочет совершать этот выбор. Тем не менее байроновский человек в своем стремлении упорствовал — к вящему удовольствию Байрона. Человек Мэри Шелли жаждал того же, но понимал, что стремление стать богом отделяет его от людей, что стать богом у него не получается, и даже не столько потому, что у него не хватает силенок. Мэри Шелли была первой, у кого человек ответил на вызов, брошенный Богом еще Иову, упрекавшему Творца в несовершенстве мира. Ответ Бога был прост и состоял в том, что Иов и так знал, — в несоразмерности твари Творцу. Причем Бог спрашивал у Иова, где тот был, пока Господь творил мир, — то есть главной разницей между Богом и человеком полагается возможность творить и, прежде всего, творить жизнь. У Шелли человек ответил на этот вызов и создал жизнь, — и вдруг выяснилось, что тварь несоразмерна Творцу еще в одном — в милосердии и любви. Побывав тварью и став

творцом, Франкенштейн сам толкнул свое создание на путь ненависти и убийства, отказав ему в любви создателя к своему созданию. Франкенштейн обвинял чудовище в том, в чем был повинен сам. Ведь именно он создал своего монстра таким, каким он был. Мэри Шелли здесь, кстати, неоригинальна, источник ее мысли — все тот же Шекспир. В «Кориолане» Менений и Сициний обмениваются вот такими примечательными репликами о Кориолане:

«— От божества у него нет только вечности и трона на небе.

— И еще кое-чего — милосердия, если ты верно его описал» [акт 5, сцена 4].

(«— He wants nothing of a god but eternity, and a heaven to throne in.

— Yes — mercy, if you report him truly».)

Достоевский подхватывает темы романтиков и, как и Шекспир, отрицает способность человека стать богом собственными силами. Для Достоевского человека от Бога отделяют смертность и недостаток милосердия. Возможно, Достоевский сам был склонен к оригенской ереси апокатастасиса и, будучи человеком грешным, не мог позволить себе осудить кого бы то ни было, даже самое мерзкое из собственных созданий [о концепции Достоевского-сторонника апокатастасиса см.: Роман Ф.М. Достоевского... 2007]. Но в любом случае требование милосердия в человеке объединяет его с Шекспиром.

Успешное воплощение стремлений человека к божественности было достигнуто в поэзии Серебряного века. Достоевского и поэтов Серебряного века разделяет одно ключевое событие: в культурный обиход образованного человека входит мифология как

* «Петролейщики» — французские революционные рабочие, поджигавшие здания с помощью керосина, предшественники энтузиастов «адских машин». — *Прим. авт.*

новый способ осмысления мира. XIX век использовал мифологические образы как дополнительный ряд изобразительных средств. В строках Пушкина «навстречу северной Авроры звездой севера явись» нет никаких мифологических подтекстов. Это просто способ расширить доступный поэту синонимический ряд. Заря, рассвет, восход, Аврора... Не то — у поэтов Серебряного века. Дж. Фрейзер уже написал «Золотую ветвь», которая постепенно разрослась до двенадцати томов, наполненных описаниями мифологии и религии самых разных народов. В счастливое отсутствие какого-нибудь новоявленного Савонаролы мифология начала занимать новое место — место художественного мышления. Кроме того, поэты и исследователи, не желавшие расставаться ни со своей христианской верой, ни с новообретенным интересом к мифам, стали по-новому осмыслять соотношение мифа и христианства — не как противоположные и даже враждебные друг другу вещи, но как провозвестие одного в другом — провозвестие христианства в мифологии. Вместе с другими мифологическими моделями в культурный обиход вошло и понятие культурного героя — промежуточного звена между людьми и богами, способного на божественные поступки устройства и окультуривания мира. Именно это понятие заиграло в творчестве Мандельштама, Цветаевой и особенно Гумилева. «*Я по лесенке приставной лез на всклооченный сеновал*» — трудное, почти заумное стихотворение, сочетающее в себе элементы разных мифологий — от классической греческой до христианской мифологии Босха, до монотеизированной гностической Кабба-

лы. В этом стихотворении лирический герой Мандельштама оказывается ответственным за падшее состояние мира и тем существом, которое должно восстановить этот мир в акте добровольного самопожертвования.

Цветаева в цикле «Двое» предлагает свой взгляд на мир: существование мира поддерживается, с одной стороны, поэтами, а с другой — героями и героинями, соединяющимися в древнейшем мифологическом союзе обновления мира. Как распад такого союза, так и промах со стороны поэта, не увидевшего героическую пару, — причина трагического распада мира. Цветаева видит себя в обеих ролях — и поэта, и богини-матери, если угодно. Биографический подтекст цикла (отношения Цветаевой и Б. Пастернака), перевоплощающийся в мифологическое осмысление мира, — замечательный пример не только жизнетворчества, но и мифотворчества на материале жизни. Для Гумилева — все мифотворчество и жизнетворчество. Н. Богомолов, писавший об оккультизме у Гумилева, замечал, что Гумилев брал отовсюду то, что ему было нужно [Богомолов 2000: 114–115]. То же самое относится и к тому, как Гумилев пользовался мифологией. Его мифология складывалась из самых разных элементов — от европейской культуры, самой по себе превратившейся в набор мифологических символов, и средневековой географической символики, где Китай выступает символом смерти, Франция — символом культуры и т.д., до обрядов и ритуалов самых неожиданных народов. «Кремень зубчатый», который «в самое сердце проник» в стихотворении «У цыган», напоминает об обрядах ацтеков*,

* Кроме «Золотой ветви» Фрейзера обычаи ацтеков в деталях описаны в романе «Дочь Монтесумы» весьма популярного в то время Генри Хаггарда [о других параллелях творчества Хаггарда и Гумилева см.: Богомолов 2000: 115–116]. — *Прим. авт.*

о ежегодных жертвоприношениях в честь солнечного бога Тескатлипоки (для жертвоприношения выбирали человека, которого целый год почитали как земное воплощение этого бога, а затем кремневым ножом вырезали ему сердце [Frazer 1994: 607–609]). Так герой Гумилева оказывается одновременно и богом, и жертвой, и богом, требующим жертвы. (Кстати, Гумилеву принадлежит самое байроническое стихотворение в русской литературной традиции — «Театр Господа Бога».)

Интересно отметить, что успешный синтез мифотворчества и стремлений к богоравности работает только в поэзии, причем в лирической. Когда Цветаева пытается перенести свои представления о собственной роли в мире как богини-матери из лирической поэзии в форму поэмы, поэма «Егорушка» остается недописанной. Может быть, потому, что сексуальный миф Цветаевой плохо сочетался с выбранной ею темой Егория Храброго, хоть и похожего на Персея (Елизавета — и Андромеда), но все-таки христианского святого, ищущего не жены, но обращения нечестивого города (так в русских духовных стихах). А, может быть, потому, что индивидуальный миф о поэте как основе мироустройства плохо сочетался с нелирической, поэмой формой «Егорушки».

Еще со времен пушкинского «Пророка» у поэта была особая роль: он был помазанником Божиим в той же степени, что и самодержец. Возможно, даже в большей, ибо говорить, что пушкинский пророк уже не совсем человек — это общее место, хотя это действительно так. Как только романтическая тематика попыток человека достичь богоравности, благополучно разрешенная в лирической поэзии Серебряного века, переходит в форму романную, все возвращается на круги своя: человек по-прежнему

не способен никоим образом сравняться с Божеством. Может быть, по весьма банальной причине: романная форма допускает возможность для любого читателя самоотжествиться с протагонистом. Вряд ли кому-то, кроме другого поэта, придет в голову самоотжествляться с пушкинским пророком. Наоборот, пушкинский текст отчуждает рядового читателя, который должен ощутить себя объектом пророческой миссии, а не ее носителем, — в отличие от романов Достоевского, подталкивающего читателя найти в себе нечто общее практически со всеми его героями, от Алеши Карамазова до Смердякова. И как только проза вступает в свои права, уходит возможность мирного разрешения проблемы богоравности в образе культурного героя.

Серебряный век предложил последнее успешное разрешение проблемы богоравности человека. Конечно, к тому времени Ф. Ницше уже провозгласил, что Бог умер, что есть место за пределами добра и зла, то есть что тупика, в котором оказались романтики, не будет, если сказать, что это вовсе не тупик, а широкая-широкая улица. Решение проблемы у Ницше напоминает старую притчу: умирающий от голода математик, глядя на закрытую консервную банку, упорно твердит: «Допустим, эта банка все же открыта...»

Упразднение добра и зла действует ровно до тех пор, пока на сверхчеловека не найдется человек, который еще более сверх- и еще дальше ушел за пределы. Как оказалось, человек по-прежнему был доволен собой и хотел как-то от себя уйти. У романтиков не получилось. Ницше обрел полную умственную независимость (именно так А. Бирс в своем «Словаре дьявола» определил сумасшествие). У поэтов получилось, но это было исключительно узкопоэтическое решение. А дальше... дальше

какое-то время люди были просто заняты другим. Началась Первая мировая война, за которой последовали две революции в России, Вторая мировая война, «холодная война» и постоянная угроза третьей мировой, на этот раз ядерной. Между Первой и Второй мировыми войнами в поп-культуре появился супергерой — летающий Супермен в трусах поверх остальной одежды и с буквой «S» на груди, видимо, чтобы его ни с кем не перепутали. Супермен был существом внеземного происхождения, то есть не то чтобы сверхчеловеком, а совсем даже не человеком. Надежд превратиться в Супермена было мало. Прошла Вторая мировая война, была изобретена ядерная бомба, вероятность распространения радиации стала намного выше, наука развивалась — и появилось новое поколение супергероев, которые либо изобретали невероятные машинки на все случаи жизни, либо удачно мутировали (то ли от природы гены постарались, то ли постарались посторонние факторы, часто та самая радиация, которой так боялись в реальной жизни). Так или иначе, людям категорически не хотелось быть самими собой. Кем угодно, только не самими собой.

После Второй мировой войны, после «Властелина колец» бурным цветом расцвела «фэнтези». Впрочем, она была и раньше. Был протестантский священник Дж. Мак-Дональд с его «Лилит» с ее всеобщим спасением и жизнью в смерти, был У. Моррис со своими эротико-рыцарскими романами, был Э. Эддисон со «Змеем Уроборосом». Но ничто из перечисленного не имело такого взрывного влияния, как «Властелин колец». Читатели в массе своей оценили именно возможность уйти в другой мир. И хотя в конце романа поле битвы между добром и злом остается за существами, не наделенными никакими волшебными ка-

чествами, кроме преданности и любви, не это, по большей части, оценили читатели Дж. Толкиена.

Увлечение различными магическими созданиями не ограничивалось эльфами светлыми и темными. Набор разных волшебных тварей во всех культурах исключительно велик, а отношения между ними и людьми — весьма тесны. Конечно, не все такие создания представляют равный поэтический интерес. Две категории волшебных существ, — не считая эльфов с их песнями и танцами, полным пренебрежением ко времени и вечной юностью, — особенно захватили популярное воображение. *Вампиры и оборотни*, пожалуй, значительно опередили эльфов по популярности. Вампиры сильно смахивали на ночных эльфов — вечно живущие, вернее, вечно неживущие, могущественные, практически непобедимые. Оборотни обладали нечеловеческой силой и быстротой. К тому же и те и другие были полностью свободны от привычных людям категорий существования. Быстрее, выше, сильнее — олимпийский лозунг воплощался во все новых и новых живых мертвецах и в обрастающих в полнолуние шерстью волколюдях. И главное — ими можно было стать, в отличие от эльфов. Стать вампиром или оборотнем — предел мечтаний обычного, рядового человека. Вспомним, например, «Проблему вервольфа в Средней полосе» В. Пелевина, а до него — «Компанию волков» А. Картер (достигая зрелости, героиня превращается в волчицу). Еще был «Волк», где герой Д. Николсона, укушенный оборотнем, становился волком, а героиня М. Пфайфер к нему присоединялась. Но в «Волке», по крайней мере, герой становился волком потому, что только так мог спасти от смерти любимую женщину. В этом было что-то от самопожертвования: не так уж герой и рвал-

ся встать на все четыре лапы и до конца жизни выть на луну. А вот детская сказочка «Шрек» по книге У. Стайга, работающая по принципу «и нашим, и вашим» (то есть и детские шутки, и взрослые хохмы), — это уже совсем другое дело. Первая часть еще сильно напоминает политкорректные призывы к тому, чтобы расцветали все цветы, включая и людоедов и людоедок, которые, собственно, тоже очень милые. Во второй части под веселые песни, пляски и шутки зрителям уже легче свыкнуться с мыслью, что человеком становиться не надо, — надо оставаться собой. Людоедом. Человек — это плохо. Раньше всякое чудище должно было стать человеком, иначе оно просто умирало (самая грустная вариация сказки «Аленький цветочек» — это французская сказка «Белый волк» [Французские народные сказки 1959: 290–293]). Сегодня в лаконичной форме анекдота предлагается новое, современное прочтение классики:

- Что вам привезти, дочери мои?
- Привези мне, батюшка, шелков всяких.
- Привези мне, батюшка, драгоценных камней.
- Привези мне, батюшка, чудище для утех и наслаждений.
- Да ты что, дочка, я все-таки отец!
- Ладно, пойдем длинным путем. Привези мне, батюшка, цветочек аленький.

Чудище — это все. Оно больше не должно вернуться в человеческий образ. Оно хорошо и ценно уже само по себе. Хотя бы для утех и наслаждений. Быть человеком никому не интересно. Сегодня включаем телевизор и слышим громкие дебаты о том, умерло ли кино как искусство или еще немного дышит. Творчество, с пеной у рта вещают кинодеятели, — это всегда искус-

ство. Не потеряли мы еще трогательного идеализма, стремления не просто нарубить бабок (как говаривал в свое время Раскольников), но и убедить себя и окружающих, что мы создаем некое, знаете ли, искусство. Нет, отвечают оппоненты (что характерно, *не кинодеятели*), Феллини, Бергман, Антониони умерли, и с ними кино как искусство тоже почил в бозе. Бедное кино. Поверим этим горьким словам, тем более, что в последнее время смотреть что бы то ни было становится все более и более тяжким испытанием. Прольем слезу по безвременно усопшему и обратим полные надежд взоры в сторону других видов искусства.

Но нового Шекспира что-то не видно. Равно как и Достоевского. Если они и есть, то глубоко запрятаны, издаются маленькими тиражами и пишут о них с жалостливым презрением, а, скорее, и не пишут, ибо теперь отрицательные рецензии не приняты, дабы не создавать человеку никакой рекламы... Не Патрика же Зюскинда и не Эльфриду же Елинек записывать в новые гении гуманизма — даже не того гуманизма, который про то, что людей надо жалеть, а хотя бы того гуманизма, который Пико делла Мирандола с его «Речью о достоинстве человека», утверждающей, что человек силой разума может достичь богоподобия [Эстетика Ренессанса 1981: 249]. Правда, Пико отмечал, что человеку дана полная свобода превращаться в то, во что (или в кого) он захочет, — в Бога, в растение, в животное. Пока же наши гении пишут в основном о том, как человек может с успехом превратиться в нечеловека, в вампира, в оборотня, в чудище, в людоеда. Во что угодно — только бы не в человека.

А начиналось все возвышенно и красиво — с божественных амбиций.

примечания

Байрон Дж. 1981. Собр. соч. В 4 т. Т. 4. М.

Богомолов Н.А. 2000. Русская литература начала XX века и оккультизм. М.

Достоевский Ф.М. 1974.

Собр. соч. В 30 т. Т. 11. Л.

Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: совре-

менное состояние изучения. 2007. М.

Французские народные сказки. 1959. Л.

Шекспир У. 1960. Полн. собр. соч. В 8 т. М.

Эстетика Ренессанса. 1981.

В 2 т. Т. 1. М.

Bowers F. 1940. Elizabethan

Revenge Tragedy, 1587–1642. Princeton.

Esler A. 1966. The Aspiring Mind of the Elizabethan Younger Generation. Durham.

Frazer J. 1994. The Golden Bough. A New Abridgement from the Second and Third Edition. L.; N.Y.

Итоги конкурса Российской ассоциации политической науки за 2008 год

По результатам конкурса первое место в номинации *«Научные работы»* разделили следующие издания:

- Политический атлас современности: Опыт многомерного статистического анализа политических систем современных государств / Авт. колл. под рук. А.Ю. Мельвиля. М.: МГИМО-Университет, 2007;
- Перегудов В.П., Семенов И.С. Корпоративное гражданство: концепции, мировая практика и российские реалии. М.: Прогресс-Традиция, 2008;
- Экономика и политика в современных международных конфликтах / Отв. ред. А.Д. Богатуров. М.: ЛКИ, 2008.

Первое место в номинации *«Политико-публицистические работы»* присуждено монографии В.Т. Третьякова «Наука быть Россией» (М.: Русский мир, 2008).

Первое место в номинации *«Учебно-методические работы»* присуждено книгам:

- Политические системы и политические культуры Востока / Под ред. А.Д. Воскресенского. 2-е изд., переработ. и доп. М.: АСТ: Восток-Запад, 2007;
- Торкунов А.В., Денисов В.И., Ли Вл.Ф. Корейский полуостров: метаморфозы послевоенной истории. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2008.

Научный совет РАПН