

## ВРЕМЯ И МЕСТО

### ЭСТЕТИКА КЛАССИЧЕСКОГО ТЕКСТА

© М. В. Михайлова

Михайлова  
Марина Валентиновна  
кандидат философских наук  
доцент кафедры  
искусствознания  
Санкт-Петербургский  
государственный университет  
кино и телевидения

*Статья представляет собой попытку наметить пути исследования классического литературного текста с позиций философской эстетики, для чего прежде всего необходимо определить объем исходного понятия и построить гипотезу о критериях классичности. Классический текст понимается как пространство встречи Автора, Читателя и Языка, которая и делает возможным эстетическое событие. Рассмотрение антиномий классического текста позволяет мыслить его и как сокровенную ценность, и как источник культуротворческой энергии.*

**Ключевые слова:** культура, литература, классика, текст, автор, читатель, язык, молчание.

#### Предварительное замечание

Избрать такую тему для небольшой статьи — это, конечно, хлестаковщина. Сразу хочу объяснить: вниманию уважаемого читателя будут предложены не результаты исследования, а предварительные позиции, замечания к теме, которую я считаю достойной самого внимательного рассмотрения. Для начала мне хотелось наметить некоторый путь размышления о классическом тексте с эстетических позиций. Что вышло — судить не мне, но позволю себе напомнить слова Ахматовой: «Главное — величие замысла, как говорит Иосиф». Во всяком случае, обсуждение доклада на конференции в СаГА 27 сентября 2007 года, фрагменты которого включены мною в настоящий текст, показало, что тема вызвала живой интерес философского сообщества.

#### Классический текст как проблема современности

Не так давно одна моя знакомая, искусствовед и сотрудник литературного музея, человек весьма искушенный в текстах, сказала мне: «Не могу больше читать современную литературу, хочется только перечитывать классику». Думаю, это не только позиция отдельного человека, но и, что называется, веяние времени. О. А. Седакова говорила о своем впечатлении от современной поэзии: «Поэты почему-то пишут, но они совсем забыли, где источник вдохновения, что человек может писать не потому, что это его профессиональная задача: раз поэт, то он будет писать, и писать. То, что я читаю, часто производит на меня впечатление: мне непонятно, почему этот текст возник, с точки зрения личности. Происходит умножение текстов. Наше время, культура, часто говорят, «позднее время», все уже сделано, и вторичная поэзия, проза уже больше не нужны, они засоряют, и так всего слишком много»<sup>1</sup>.

Действительно, «всего слишком много»: если четверть века назад было стыдно не знать новинок, потому что они были немногочисленны (в особенности в нашей советской ситуации, когда легальное поле обозрения ограничивалось регулярным чтением «Нового мира», «Иностранной литературы» и журнала «Театр»), то сегодня уже не только можно позволить себе не знать всех новых вещей и авторов, но необходим отбор, сознательное хранение себя, чтобы поток нового не поглощал наше время и силы. Перенасыщенность культурного пространства приводит к тому, что сегодня человек, ставящий своей целью отслеживать и прочитывать все новое, обрекает себя на незнание старого. Если мы вычитываем все новые тексты, то мы никогда не сможем позволить себе роскошь перечитать Пушкина или Шекспира. Сегодня актуальным становится уже не сверхновый текст, который, к сожалению, скорее всего окажется судорожной попыткой автора и выразить свою творческую индивидуальность, и просоответствовать рыночным тенденциям. Сегодня остро актуален текст вечный, старый, классический.

Впрочем, когда мы говорим о чтении классики, нас сразу подстерегает другая трудность. Это отметил еще триста лет назад Вольтер, который, размышляя о Данте, сказал, что итальянцы его обожествляют, но это скрытое божество, потому что известность Данте возрастает тем больше, чем меньше людей его читают. В лучшем случае из него известны две-три сентенции, которые все повторяют, и на этом все кончается. Язывительный и умный Вольтер отмечает важную черту культурного функционирования классического текста: это удовольствие для немногих, радость, отмеченная некоторой печатью элитарности. Знание классики вменяется всем, кто претендует на определенный социокультурный статус, но праздником и наслаждением классический текст становится не для всех.

Работа философа с классическим текстом, как мне представляется, состоит в том, чтобы, во-первых, определить это понятие. Все его употребляют, но довольно безответственно. Во-вторых, надо понять, насколько нам необходима классика, тем более в эпоху, когда все большую мощь

<sup>1</sup> Творческий вечер Ольги Александровны Седаковой. Санкт-Петербург, Интeрeрный театр, 2 марта 2005 г., 19.00 — 21.30. Стенограмма Н. А. Румянцевой. С. 5.

набирают социальные механизмы, отрицающие ценностную и смысловую иерархию и активно предпочитающие популярное, современное, стоящее на верхней строчке рейтинга (того загадочного и всесильного рейтинга, который неизвестно кем и как определяется, во всяком случае, меня за всю мою долгую жизнь ни разу не попросили участвовать ни в одном рейтинге чего бы то ни было — классического текста или сорта сыра) — редкому и вечному. Если же мы все-таки признаем, что классика не является тем «скрытым божеством», которое нам навязано устаревшей культурной парадигмой, признаем, что она обладает некоторой живой ценностью, то нам предстоит попытаться определить, в чем состоит ее ценность, почему нам необходим классический текст.

Итак, первый и главный вопрос, который встает, когда ведут речь о классическом тексте: что это такое? Как возникает феномен классики? Чем отличается классическая литература от произведений второго и третьего ряда? Существуют ли надежные критерии, позволяющие определить текст как классический? Если да, то каковы они? Если нет, то почему тогда с такой уверенностью мы говорим о классической литературе? На той же встрече с читателями О. А. Седакова сказала: «Поскольку филологией я занимаюсь достаточно серьезно, мне хотелось бы найти тот критерий, по которому можно было бы сказать: “Вот это действительно вдохновенное стихотворение, а это автор выдумывал”. Выдумывал, пользовался чужими словами, чужими образами, ему нечего было сказать этим стихотворением. Я думаю, что эти приметы должны быть крайне формальными, и один такой тест я придумала. С одним композитором мы разработали систему анализа гласных /.../ Но это, конечно, не единственный и не исчерпывающий критерий»<sup>2</sup>.

Наверное, когда речь идет о поэзии, найти достоверные формальные критерии возможно, хотя и нелегко. Но как быть с прозой, особенно с повествованиями большой протяженности? Какие формальные показатели годятся, скажем, для верификации художественного качества романа?

Не отрицая существования уместимых формальных критериев классического текста, я полагаю, что понимание феномена классического текста возможно скорее на путях эстетического рассмотрения, предполагающего соединение филологического анализа текста и философского его прочтения.

### *Из обсуждения 27 сентября 2007<sup>3</sup>*

Ю. Е. ПЕРМЯКОВ: Меня интересует, что можно сказать о том времени, которое нуждается в классических текстах?

В. В. САВЧУК: Правильный вопрос. И если это когда-то возникло, феномен классики, то неизбежно возникнет ситуация, когда эта потребность в классических текстах также уйдет, снимется потребность общественная.

<sup>2</sup> Там же. С. 3.

<sup>3</sup> Фрагменты обсуждения даются по стенограмме, выполненной Н. А. Румянцевой.

М. В. МИХАЙЛОВА: Сколько я понимаю, классика появляется в эпоху Возрождения. Впервые позиционирование вещей как классических возникает именно тогда. Для средневекового сознания пока еще не существует классического текста, существует некоторый объем текстов, которые читаются, и там понятие «классика» пока еще не имеет никаких оценочных коннотаций. Это очень видно, кстати сказать, у того же самого Данте, когда он абсолютно спокойно в одно пространство помещает всех античных авторов, современных и кого угодно, мифологических героев. Они у него все в одном и том же статусе в «Божественной комедии». Классика возникает, как только появляется видение истории. Что произошло в эпоху Возрождения? Люди осознали тот факт, что они живут в истории, не только в сакральном и профанном пространстве, но еще и в пространстве историческом. Тогда и появилась тема ориентира, той подлинной точки, по отношению к которой мы можем оценивать все остальное. Я полагаю, что потребность в классике никуда не исчезала с того момента и до сегодняшнего дня, потому что всегда любая эпоха, каждая культурная парадигма себя как-то выстраивала по отношению к некоему образцу. Этот образец мог помещаться в разных точках исторических и представляться разными реестрами текстов, но в любом случае классика всегда необходима сознанию, которое вместило эту идею времени, способного менять, уносить, в котором что-то исчезает, что-то остается.

/.../

М. А. КОРЕЦКАЯ: По поводу того, что Вы говорили сейчас, что классическими тексты становятся тогда, когда возникает ощущение истории, хочу добавить соображение. По-моему, Михайлов на эту тему писал, что действительно античность и те самые старые тексты, Гомер, Овидий и так далее, становятся классикой тогда, когда они перестают быть непосредственно понимаемыми. История возникает как некая дистанция затрудненного понимания. До этого, в период средневековья, можно было использовать буквально эти самые старые классические (тогда неклассические) тексты, прямо, на уровне риторики. И теперь они оказываются идеальными, но вот почему-то чужими. И их нужно понимать...

Д. В. МИХЕЛЬ: Литература на национальных языках...

М. А. КОРЕЦКАЯ: Это две стороны одного процесса, да. Есть дистанция, есть непонятность, и поэтому классика оказывается неким идеалом, к которому нужно стремиться. Но мы уже не там...

М. В. МИХАЙЛОВА: С одной стороны, я согласна: классический текст — это текст, снабженный комментарием. Классического текста нет без толщи работы филологической, философской, просто без огромного слоя прочтений. А с другой стороны, этот текст очень вятен эмоционально и экзистенциально. Классика удивительна как раз тем, что мы способны читать про прощание Гектора с Андромахой, и там уже не надо ничего комментировать, потому что мы попадаем в пространство подлинного переживания, и оно может сделаться нашим. В этом смысле текст классический как раз отличается своей прозрачной вятностью на каком-то уровне.

А. Е. СЕРИКОВ: Особенно для тех, кто эти комментарии прочитал, выпитал с молоком матери и живет среди людей, для которых они ценны. Для человека, который живет в колхозе, он вообще ничего не значит! Это мой личный опыт: я с детства слышу вот этот термин — «классический», то есть приличный человек должен его знать. Открываю того же Данте — ничего не понимаю! Закрываю, скучно. Открываю Гомера (все говорят, без Гомера жить нельзя) — скучно, закрываю.

Д. В. МИХЕЛЬ: Кто так говорит?

А. Е. СЕРИКОВ: Учителя говорят. Я не могу считать себя филологом и литературоведом, и меня это вполне волнует: есть люди, которые имеют право называться людьми...

М. В. МИХАЙЛОВА: Конечно...

А. Е. СЕРИКОВ: Но которым не холодит<sup>4</sup>, не холодит! Понимаете?

*(Говорят все вместе неразборчиво)*

/.../

В. В. САВЧУК: Кстати, термин «классика» пережил девальвацию очень серьезную. Если прежде считали, что классические тексты действительно привлекательны, то я думаю, что сегодня классические тексты читают вопреки тому, что они классические. Слово «классика» скорее отпугивает, навешивает ярлыки, и ее читают не потому, что это классика, а потому что это интересно.

А. И. АЛЕШИН: Нужно дать слово социологам, которые смогут авторитетно сказать, каково реальное отношение. Я знакомился с рейтингами...

М. В. МИХАЙЛОВА: Мы живем в такое время, когда постоянно происходит «игра на понижение», как это называл отец Александр Шмеман. Почему-то кажется, что то, как все думают, заслуживает внимания. Если честно, и философия, и литература никогда не были, что называется, «местами общего пользования». В этом смысле то, что Гомера не все читают, — это не критерий. Я, например, не сталевар и не могу судить о качестве стали, но как квалифицированный читатель я могу судить о качестве текста. То, что каким-то видом стали не пользуются все, ничего не значит. Она настоящая, она крепкая, из нее можно сделать какие-то ракеты, машины. То же и с текстами. Мне кажется, что это социологическое исследование очень много скажет о современнике нашем — это да, но оно ничего нам не скажет о литературе.

<sup>4</sup> Тема «холодка», время от времени вспыхивающая в обсуждениях, восходит к мнению В. В. Набокова, который считал, что один из признаков высокого качества литературного текста — «контрольный холодок» в области позвоночника, испытываемый читателем (Набоков, В. В. О хороших читателях и хороших писателях // Лекции по зарубежной литературе / В. В. Набоков. М., 1998. С. 29).

### О понятии классического текста

В понимании классического текста я следую за Томасом Манном, который говорил: «Я применяю понятие “классическое” там, где оно уместно, то есть в тех случаях, когда идея достигает совершенства»<sup>5</sup>. Таким образом, если использовать понятие «классический» в значении «совершенный», то классическим является не столько тот текст, который внесен в реестры библиотек и музеев, а тот, который раскрывает в себе акме, в котором все свойства текста выражены предельно, полно и свободно. Именно поэтому он и сохраняется в культуре. При этом история знает множество примеров тому, как качественный текст, отвергаемый в определенные времена в силу своей несовместимости с господствовавшей тогда художественной системой, возвращался в культуру в немеркнущей своей свежести и славе и снова занимал подобающее место. Достаточно вспомнить судьбу романа Рабле.

Тогда в выражении «классический текст» вообще можно слово «классический» убрать: это просто текст, такой, каким он должен быть, настоящий, единственно возможный, заслуживающий прочтения. С учетом работы, проведенной в прошлом веке в структурализме и семиотике, текст понимается сегодня как «сложно построенный смысл»<sup>6</sup>. Ролан Барт раскрывает внутреннюю форму слова «текст»: «Текст значит Ткань; однако если до сих пор эту ткань неизменно считали некоей завесой, за которой с большим или меньшим успехом скрывается смысл (истина), то мы, говоря ныне об этой ткани, подчеркиваем идею порождения, согласно которой текст создается, вырабатывается путем нескончаемого плетения множества нитей; заблудившись в этой ткани (в этой текстуре), субъект исчезает, подобно пауку»<sup>7</sup>.

Это нескончаемое плетение смысла требует и от автора, и от читателя умственного и чувственного усилия, необходимого для того, чтобы произошло смыслопорождение в акте высказывания или понимания (присвоения высказывания, рожденного другим). Тем более что материалом, из которого ткется текст, является язык — живой, сложный, обладающий собственными энергиями и законами, которые также вступают в игру создания текста. Ситуация классического текста осложняется, наконец, тем, что плетение языковых нитей, каким бы спонтанным и непреднамеренным оно ни стремилось предстать нашему взгляду, всегда имеет внутреннее правило, даже если это правило уникально (применимо только к данному тексту) и с трудом поддается рационально внятому описанию. Здесь встает вопрос и о филологической науке, и о философии классического текста как, с одной стороны, об искусстве квалифицированного чтения, которое состоит в установлении персональных и неповторимых связей между исследователем и текстом, а с другой стороны — как о попытке аналитического обнаружения «правил правил».

Текст выступает как точка скрещения энергий, центр события, устанавливающего связь между автором и читателем, экзистенцией и культу-

<sup>5</sup> Манн, Т. Волшебная гора. Т. 2. М.; СПб., 1994. С. 39.

<sup>6</sup> Лотман, Ю. М. Структура художественного текста. М.: Наука, 1971.

<sup>7</sup> Барт, Р. Удовольствие от текста // Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт. М.: Прогресс: Универс, 1996. С. 515.

рой, языком и бытием. Одни тексты исполняют эту роль случайно и однократно, иногда лишь для одного человека и только в определенный момент, другие устойчивы и способны освобождать механизмы внутреннего опыта у самых разных людей. Классический текст — это именно такая словесная конструкция, которая может наполняться актуальным смыслом при неограниченно большом числе прочтений.

Если говорить о предварительном определении текста, то я бы сказала, что текст — это культурное событие, которое ставит нас перед лицом Другого и которое делает обнаруживает в нашем внутреннем опыте событие бытия. Чтобы понять этот феномен, мы должны выяснить, в каких отношениях текст находится с культурой, с автором, с читателем и, наконец, с языком. Это главные агенты, которые определяют событие классического текста.

### *Из обсуждения 27 сентября 2007*

В. Л. ЛЕХЦИЕР: Я хочу Вас спросить: классический текст — это только филологическое понятие? Вот, например, «Майн Кампф» — это классический текст? Это классический текст национал-социалистической мысли, который ни к какому бытию не ведет и никаких особых совершенств не содержит, но это классический текст, потому что он является парадигмальным образцом определенной позиции. В этом смысле классический текст шире, чем филологическое понятие. Ведь текст становится классическим для читателей и для писателей. Это такая категория рецептивной эстетики. Почему люди считают какие-то тексты классическими.

В. В. САВЧУК: Что значит — текст классический? Это значит, он канонизирован в качестве такового. Есть некоторые практики канонизации. А вот это неклассические тексты, их мы не будем канонизировать. Все-таки существуют какие-то механизмы отбора, фильтрации и так далее, не только в рамках литературного процесса, но вообще в текстосфере: какие-то тексты зачисляются в разряд классических, какие-то нет. Вот Пушкин, например: классические тексты? Для меня — классические, а для француза или для немца — неклассические.

М. В. МИХАЙЛОВА: Это очень хороший вопрос. Если мы говорим «классический» в значении совершенства, то тогда, конечно, с точки зрения определенной идеологии «Майн Кампф» — это абсолютно классическая книга, потому что идея национал-социализма достигла здесь своего вершинного выражения и лучше уже об этом не скажешь. С другой стороны, мне бы хотелось сознательно ограничить мое рассмотрение. Классические — в смысле «образцовые» — вещи и тексты есть везде, в любой сфере человеческой деятельности. Но мне интересней было бы говорить именно и только о литературе художественной, и я могу объяснить, почему: потому, что это самое бесцельное занятие. Я могу предположить, какие цели преследует любой идеолог, создавая свою классическую книгу, но эти цели можно внятно перевести на общий язык, и мне кажется, что они не так интересны. А литература хороша именно тем, что она абсолютно бесполезна, она оставляет человека наедине с тем событием — самым главным, о котором Вы

говорили<sup>8</sup>, она не имеет никаких прикладных целей перед собою. Деррида говорит: «Почему я люблю литературу? А потому, что литература — это тайна, которая одновременно говорит и не говорит сама о себе»<sup>9</sup>. Это единственное, как мне кажется, чистое состояние духа, который может предаться свободному созерцанию, но при этом не предаваясь созерцанию. Я всегда могу сказать: «Извините, я книжку читаю».

Д. В. МИХЕЛЬ: Я солидарен с исходной посылкой Вашей коллеги, которая хотела читать только классические тексты. Я вспоминаю, что в моей жизни тоже были периоды, когда я читал только Гомера и китайскую поэзию, потому что все остальное уже не хотелось ни читать, ни брать в руки. Но я не согласен с последним Вашим замечанием о бесцельности литературы. У нее есть вполне конкретное утилитарное предназначение — заполнять досуг.

М. В. МИХАЙЛОВА: О-о-о!..

Д. В. МИХЕЛЬ: С древности, когда литература была делом праздных людей, пишущих для праздных людей, ситуация почти не изменилась. Здесь я гляжу глазами клинициста. Та потребность в литературе, которую мы испытываем сегодня, обусловлена, на мой взгляд, дефицитом досуга или, точнее говоря, дефицитом особого досуга — интеллектуального досуга. Очень верно говорят о людях современного циничного времени, что у них нет времени ни на что: на то, чтобы думать, любить, чувствовать... Читать, естественно, тоже нет времени. Мне кажется, литература выступает спасительным кругом, такой гаванью тихой, куда мы устремляемся, чтобы обрести утраченное, и если считать, что она будет служить этим целям, вполне утилитарным, отвечая нашим потребностям, то я думаю, что это не бесцельное изобретение человечества.

М. В. МИХАЙЛОВА: Что касается заполнения досуга, то, если говорить о современной ситуации, у человека есть тысячи других способов его заполнить. Самое необременительное — это включить телевизор.

Д. В. МИХЕЛЬ: Пусть литература будет, телевизор, видео, компьютерная игра, потом опять литература.

<sup>8</sup> В докладе В. Л. Лехциера упоминалось о событии как «событии бытия», противостоящем техна.

<sup>9</sup> «В литературе, в ее образцовой тайне заложена возможность сказать все, не касаясь самой тайны. Когда дозволены бесконечные и необоснованные гипотезы относительно смысла текста или конечных намерений автора (личность которого в равной степени представлена и не представлена каким-либо персонажем или рассказчиком, поэтической фразой или художественным словом, которые отделяются от их предполагаемого источника и остаются, таким образом, в тайне), когда нет больше смысла пытаться раскрыть тайну под покровом текстового проявления (именно эту ситуацию я называю текстом или следом), когда зов этой тайны отсылает к кому-то или к чему-то, когда именно это держит в напряжении нашу страсть и привязывает нас к другому, тогда тайна увлекает и захватывает нас» (Деррида, Ж. Эссе об имени. М.; СПб., 1998. С. 50).

М. В. МИХАЙЛОВА: Я понимаю, что заполнением досуга может быть хорошая беллетристика, это запросто, но я не видела — может, Вы видели, так Вы мне скажите, кто это был — я не видела никогда людей, которые для заполнения досуга стали бы читать, например, «Божественную комедию». Это тяжелый труд, это подвиг — в том смысле, что надо сдвинуть себя с той точки, в которой ты находишься, и дать себе некоторый труд разбираться в каких-то обстоятельствах средневековой культуры, философии, в тонкостях языка и проблемах перевода. Я не думаю, что это может быть формой заполнения свободного времени: делать нечего — тогда я взял, открыл...

Д. В. МИХЕЛЬ: А досуг — это схола, схола — это школа, я в том смысле говорю.

М. В. МИХАЙЛОВА: В том смысле, что это высшая форма свободы, — тогда да, тогда безусловно.

/.../

Д. В. МИХЕЛЬ: Чего больше все-таки, социологии или метафизики, в разговоре о текстах? Мне кажется, чтобы ответить на вопрос, откуда берутся классические тексты, надо оперировать какими-то социологическими исследованиями.

М. В. МИХАЙЛОВА: Мы должны различить два разных момента: каким образом текст приобретает статус классического — это то, о чем Вы говорите...

Д. В. МИХЕЛЬ: А я не верю, чтобы текст сам шел через все фильтры времени, снося на пути все преграды. Такого не было и не бывает в принципе.

### Классический текст и культура

Рассмотрение классического текста обнаруживает его антиномическую природу: к нему равно приложимы противоположные утверждения. С одной стороны, классический текст — это персональное, уникальное событие. Тот, кто не провел наедине с книгой некоторое время, никогда не поймет, что это и о чем. Преподавая зарубежную литературу, я прошу студентов в случае нехватки времени перед экзаменом на худой конец прочесть меньше текстов, но не читать пересказы, где вся мировая литература в одном флаконе, потому что это бессмысленное занятие лишает нас понимания классического текста.

С другой стороны, притом, что чтение — это уникальная, глубоко личная ситуация, классический текст несет некую культуротворческую миссию. Человечество — это те, кто возрос на сказках Гомера, кто знает истории, рассказанные Сервантесом и Шекспиром. Кто понимает, кто такой Одиссей, тот принадлежит к некоему мировому сообществу (во всяком случае, к сообществу средиземноморской культуры). Русские люди — это те, кто способны реагировать на юмор Гоголя и знают наизусть «Люблю тебя, Петра творенье». Получается, что классический текст строит сообщество, знание текстов твердо гарантирует национальное единство и единство человечества. Текст — национальное и гуманитарное достояние. Опыт

показывает, что разговор о «Горе от ума» или «Преступлении и наказании» может быть поддержан в любой компании. Даже если респондент скажет: «Ну и ерунда же это ваше “Преступление”, а Раскольников дак просто псих, Марь Иванна в школе нас этим Достоевским замучила», — это совершенно неважно. Важно то, что он знает, о чем текст и как зовут героя, и это указывает на его принадлежность к сообществу, создаваемому причастностью к классическому тексту (то есть к мировой и национальной культурной традиции). Текст — фундамент таинственного, неопишуемого, но реального единства.

Другая антиномия: классический текст всегда точно выражает ту реальность, в которой он возник, во всей определенности ее времени и места. Классике свойственна соотнесенность с миром в полноте его метафизической и исторической реальности. Недаром по Гомеру реконструируют хозяйственные, военные, религиозные обычаи греков, пушкинского «Онегина» мы до сих пор зовем энциклопедией русской жизни, и справедливость этого определения Белинского блистательно подтвердил Лотман, который своим комментарием извлек из этого магического кристалла все многообразие заключенных в нем картин, которые и впрямь позволяют увидеть всю Россию начала XIX века, а Джойс с полным основанием утверждал, что если в результате какой-нибудь катастрофы Дублин погибнет, то все его улицы и площади со всеми церквями, магазинчиками и пивными можно будет восстановить, пользуясь текстом «Улисса». Писатель не в меньшей степени, чем художник, представляет собой облагодатствованное особой зоркостью и кругозором око, способное вместить множество подробностей, но при этом еще и не утрачивать видение целого.

При этом классика неизменно стоит вне временных и национальных границ. Классическим становится только тот текст, который говорит о вечных вопросах, апеллирует к предельному опыту, конституирующему природу человека. Именно поэтому становятся возможны такие, например, вещи, как «Ран» Куросавы или «Вечное возвращение» Жана Кокто, которые бестрепетной рукой переносят «Лира» в самурайскую Японию, «Тристана и Изольду» — в двадцатый век, и при этом тот тайный жар, который и составляет основу этих вещей, нисколько не угасает.

Наконец, третья антиномия, характеризующая отношения классического текста и культуры, состоит в том, что он всегда появляется как следствие неклассической ситуации. Классический текст — это отреагирование разрыва, боли, которой всегда сопровождается встреча несовершенного человека с несовершенством мира, где торжествуют неправда, страдание и смерть. Как говорит Гамлет, «The time is out of joint».

Но в то же время классический текст — это всегда героическое преодоление, это и событие, и поступок, потому что в мир, который полон страдания, смерти, бессмысленности, классический текст вносит гармонию, смысл и бессмертие, в конце концов. Классика, возвращаясь к определению Томаса Манна, есть идея, достигшая совершенства: раскрытие человека в полноте его возможностей и предназначения. Классический текст открывает мир как совершенство. Классик — тот, кто выстраивает гармонически человеческую душу и вносит гармонию в мир, о чем прекрасно сказал сто лет назад Александр Блок в своей пушкинской речи.

**Из обсуждения 27 сентября 2007**

В. Л. ЛЕХЦИЕР: Мне понравилась очень фраза: человечество — это те, кто знают истории Гомера, сказки Гомера. Это такая хорошая фраза...

А. Е. СЕРИКОВ: Русский — это тот, кто может процитировать «Люблю тебя, Петра творенье»: это же питероцентризм...

М. В. МИХАЙЛОВА: Хорошо, вычеркните «Петра творенье», тогда русский человек — это тот, кто, например, знает, кто такие Бобчинский и Добчинский, или «Лукоморье» кто читал, — вот это никому не обидно.

В. Л. ЛЕХЦИЕР: Смысл в чем? В том, что какие-то тексты, которые назначались в качестве классических, — это, может быть, действительно тексты, которые оказались способны лечь в основание той или иной общности, как русская классика. Какие-то тексты стали текстами, посредством которых то или иное сообщество аукается, идентифицирует себя. Не случайно, что многие классики — создатели национальных языков литературных. Это такие идеологические фигуры, которые организуют, вокруг которых спланивается нация, осознает себя как нация перед лицом других: мы от Данте, мы от Пушкина... В этом классичность этих текстов, в этом их социальная миссия — идентифицировать некое сообщество.

**Классический текст и автор**

После Ролана Барта разговор о соотношении текста и автора неизбежно начинается с обсуждения вопроса о том, умер-таки автор или весть о его смерти несколько преувеличена. Сегодня уже все теоретики текста согласны в том, что смерть автора состоялась в том смысле, что логоцентрическое представление об авторе как единственной инстанции, тотально детерминирующей текст исходя из собственной историко-культурной определенности (тогда возникают вопросы: «Что хотел сказать Пушкин своей поэмой «Медный всадник?»), уже не может существовать, об этом уже смешно говорить. Освободившееся после упразднения автора место занял скриптор, носитель «необъятного словаря, из которого он черпает свое письмо, не знающее останова»<sup>10</sup>. Новое понимание автора как «средства существования языка» (И. Бродский) уже сложилось в культуре, и Барт лишь артикулировал это представление о скрипторе, который в силу своей причастности к языку как вместилищу полноты понимания создает текст как «неустранимую множественность смыслов»<sup>11</sup>. Причем множественность эта для Барта вовсе не является полем случайных значений, напротив, он вводит критерий интеллигибельности: «Наука о литературе /.../ будет описывать логику порождения любых смыслов таким способом, который приемлем для символической логики человека, подобно тому как фразы французского языка приемлемы для «лингвистического чутья» французов»<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Барт, Р. Смерть Автора // Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. М., 1994. С. 389.

<sup>11</sup> Барт, Р. От произведения к тексту // там же. С. 417.

<sup>12</sup> Барт, Р. Критика и истина // там же. С. 360.

Так что декларация смерти автора и концепт скриптора, важные в эстетических воззрениях Барта, сводятся не к отрицанию авторства как такового, но к созданию нового адекватного научного языка для описания текста как многомерной смысловой реальности.

Автор как деятель, ауктор, который совершает некоторые очень точные действия, работает над текстом, никуда не исчез. Он не как птичка поет, а как человек создает кристаллическую структуру, обособленную и внутренне закономерную. Такой автор никуда не делся, и взаимоотношение автора и текста несомненно и очевидно для любого грамотного филолога. Это с одной стороны.

С другой же стороны, автор все чаще и сам рекомендуется, и комментаторами представляется как переводчик, который знает, точнее — слышит нечто значительное и пытается выразить эту весть на общем языке. Метафора перевода по отношению к авторству текста очень важна. Об этом прекрасно писал Жак Деррида в статье «Богословие перевода»<sup>13</sup>. Иосиф Бродский говорил, что поэт — это только переводчик: «В конечном счете поэзия сама по себе — перевод; или, говоря иначе, поэзия — одна из сторон души, выраженная языком. Поэзия — не столько форма искусства, сколько искусство — форма, к которой часто прибегает поэзия»<sup>14</sup>. Поэт — переводчик, носитель некоего значимого опыта, который всем, быть может, доступен — хотя бы в редкие моменты — как непосредственное переживание, но только поэт может перевести этот опыт на общий язык.

Еще одна ситуация полярного напряжения, в которую ставит нас текст. С одной стороны, классический текст принадлежит к некоему сообществу. Понятно, что не бывает просто текстов, все цитируют друг друга. Помню, как однажды на встрече Виктора Сосноры с читателями я задала ему вопрос: почему поэты всегда цитируют других поэтов? Соснора ответил: «А кого же им цитировать — железнодорожников, что ли?» В вопросе моем акцент был не на других поэтах, а на цитировании, поскольку мне всегда интересно, как сами носители гармонии относятся к тому, что она приходит к ним не только прямо, от названных и описанных Блоком музыкальных волн, которые прокатываются в глубине мира, но все чаще — опосредованно, от чужих текстов, уловивших и заключивших в себе слышимым образом эти гармонические волны. Ответ мэтра свидетельствовал о том, что для него логическое ударение стояло на других поэтах, цитатная же — или, если угодно, диалогическая — природа творчества была столь очевидна, что не могла, с его точки зрения, подвергнуться вопрошанию. Одна из самых известных теорий поэзии, созданных в прошлом веке, — это «Страх влияния», книга Харолда Блума, которая с опорой на Фрейда говорит о том, что нет поэта, который был бы свободен от предшественников. Эту зависимость можно трактовать как угодно, позитивно или как травматическое событие, но от этого не уйти никуда. Классический текст — марка принадлежности к цеховому сообществу или посвящение в орден. Классик

<sup>13</sup> Theologie de la traduction. *Derrida, J.* Du droit a la philosophie. Paris, 1990.

<sup>14</sup> Бродский, И. В тени Данте // Письма Горацию / И. Бродский. М.: Наш дом — L'Age d'Homme, 1998. С. XLVII.

не одинок, он находится среди тех, кто жил в разные времена и говорил на разных языках, но равен и близок ему (по Блуму — скорее враждебен, но далеко не всегда этот его тезис подтверждают свидетельства самих авторов, которым было бы невежливо отказать в доверии ради сохранения стройности филологической теории).

С другой стороны, всякий классический текст может быть таковым, то есть значимым и достойным прочтения, только в том случае, если он состоит в прямом, ничем не опосредованном отношении к источнику поэзии. Об этом у Борхеса есть замечательный рассказ, очень короткий, под названием «Желтая роза». Герой этого рассказа — знаменитый поэт итальянского барокко Джамбаттиста Марине. Уже на склоне лет, перенасыщенный жизнью, прославленный, называемый уже при жизни новым Гомером и новым Данте, в один золотой вечер он смотрит, как женщина ставит в воду желтую розу. Он сразу же начинает слагать стихи про эту розу, и про этот вечер, и обо всем на свете. «И вдруг наступило прозрение. Марино увидел розу такую, какой ее видел, наверно, Адам в райских куцах, и понял: она существует в собственной вечности, а не в строках поэта. Мы в силах дать абрис, дать описание, но не ее отражение. Стройные чванные книги, льющие золото в сумеречном зале, — не зеркало мира (как тешил себя он тщеславно), а нечто такое, что придано миру, и только. Мысль эта озарила Марино в канун его смерти, быть может, она озарила и Данте и Гомера тоже»<sup>15</sup>. Классический текст не может не отсылать к культурной традиции, но в то же время он не существует, если в нем нет прямого и простого, адамического, как говорили акмеисты, взгляда на реальность, в своей приятной тяжести перед нами существующую. Он всегда первичен в том смысле, что прямо относится к источнику поэзии. В отличие от литературы второго и всех последующих рядов, классика не бывает повторением и перепевом, использованием чужого стиля, репликой другого текста. И это притом (снова антиномия!), что множество классических произведений написаны на вечные, бродячие сюжеты в очевидной полемике с предшественниками.

Еще два противоположных условия, которым удовлетворяет классический текст. Понятно, что текст — это прежде всего принадлежность автора. Без автора не бывает текста, текст творится человеком. Даже средневековые авторы, вовсе не озабоченные тем, чтобы сохранить свои права на текст, искренне полагающие, что прав таких у них нет, тем не менее оставляют свой след, как, например, тот, кто закончил оксфордский список «Песни о Роланде» чудным словом: «Песне конец, Турольдус утомился». Хотя бы как тот, кто испытывает усталость от долгого письма, автор не может не присутствовать в тексте. Что бы мы ни говорили о его смерти, но уж не знаю, из каких загробных пространств этот автор или скриптор, как хотите назовите, тем не менее направляет нам свои послания.

Отдельный вопрос — фигура классика: кто он? Вопреки чинным рядам портретов в школьных кабинетах литературы и читальных залах больших библиотек, классик — не мэтр на пьедестале. Именно поэтому так смешон Гете (художественная аналитика этого комизма увековечивающего

<sup>15</sup> Борхес, Х. Л. Рассказы. Ростов н/Д ; Харьков, 1999. С. 144.

себя классика прекрасно дана в «Бессмертии» М. Кундеры) и так неприятен Толстой, позирующий передвижникам для портретов. Классики — камерюнкер в тридцать шесть лет Пушкин, неудачник и калека Сервантес, сын перчаточника Шекспир, комедиант Мольер, игрок и неврастеник Достоевский etc — это маргиналы. К. С. Пигров говорил о смирении художника — Моцарта, Пушкина, который, создавая классические тексты, часто пребывает в искреннем убеждении, что занят болтовней: «Классик не-классичен. Классик — не обязательно жрец, а как раз наоборот — чаще и скорее шут»<sup>16</sup>. Именно это так раздражает Сальери: Моцарт — бог — и сам того не знает, и роняет себя тем, что возится со своим мальчишкой на ковре, выслушивает немисливо фальшивую игру уличного скрипача и не только не гневается на искажение своей бессмертной музыки, но даже дает искажителю монету на выпивку. Классик — человек границы. Там, на неклассической границе, где «тучи ходят хмуро», и открываются истины, достойные классического высказывания.

В то же время текст не только творится человеком, но он человека творит, потому что у всякого текста есть читатель, и фигура читателя — это такая чудесная и удивительная фигура, без которой невозможно существование текста. Когда Набоков приехал в Америку, некоторое время он зарабатывал на жизнь чтением лекций. Во вступительной лекции к курсу зарубежной литературы он говорил об искусстве чтения и о качествах, необходимых хорошему читателю. По Набокову, первое условие грамотного чтения — это понимание того, что, читая книгу, мы имеем дело со сказкой в буквальном смысле слова — с тем, что сказано, только и именно в слове существует. Автор строит текст так, как путешественник осваивает неизвестную землю, ту самую *ultima thule* (заметим попутно, что путешественник сродни переводчику, он не создает новое из ничего, он осваивает существующее, но не названное, дает ему с помощью языка место в сознании): «Писатель первым наносит на карту его очертания, дает имена его элементам. Вот ягоды, они съедобны. Вон там, впереди, кто-то пятнистый метнулся прочь — надо его приручить. А вот то озеро за деревьями я назову “Жемчужным” или еще изысканнее — “Сточным”. Этот туман будет горой — и ее надо покорить. Мастер лезет вверх по нехоженому склону, и там, на ветреной вершине, встречает — кого бы вы думали?»<sup>17</sup>.

В этом месте, следуя Набокову, я останавливаюсь и спрашиваю студентов своих: «Кого же встречает автор?» Ответы бывают разные, иногда красивые: «Бога», «Музу», «Самого себя», и очень редко ответ совпадает с набоковским: «Мастер лезет вверх по нехоженому склону и там, на ветреной вершине, встречает — кого бы вы думали? — счастливого и запыхавшегося читателя, и они кидаются друг другу в объятия, чтобы уже вовек не разлучаться — если вовек пребудет книга»<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Язык и текст: Онтология и рефлексия. Silentium. Вып. 2. СПб., 1992. С. 91.

<sup>17</sup> Набоков, В. В. О хороших читателях и хороших писателях // Лекции по зарубежной литературе / В. В. Набоков. М., 1998. С. 24—25.

<sup>18</sup> Там же.

### Классический текст и читатель

Писатель — не то путешественник, не то мемуарист. Он рассказывает о своих странствиях духовных, и пишет он, как утверждает Ахматова в «Тайнах ремесла», для того «неведомого друга», который

...как тайна,  
Как в землю закопанный клад,  
Пусть самый последний, случайный,  
Всю жизнь промолчавший подряд /.../

И сколько там сумрака ночи,  
И тени, и сколько прохлад,  
Там те незнакомые очи  
До света со мной говорят,

За что-то меня упрекают  
И в чем-то согласны со мной...  
Так исповедь льется немая,  
Беседы блаженнейший зной<sup>19</sup>.

Читатель и поэт — всегда существа одной породы, у них одна родина, они ходили (или готовы ходить) одними путями, иначе события понимания не случится. Родство писателя с читателем лежит не только в сфере общего языка (как принято думать), но и в общем экзистенциальном опыте, данном в молчании, который писатель дерзает высказать. Причем встреча этих двух героев происходит вовсе не благодаря совпадению внешних параметров принадлежности к тому или иному времени, месту, социальному сообществу, профессиональному цеху etc. Читатель не дорожит узнаванием себя в литературном тексте «как в зеркале», тем более что литература — это всегда процедура сотворения из того, что есть (из всякого сора, по признанию той же Ахматовой), того, чего нет и не было, но что достойно быть.

Получается, что событие текста возникает только в том случае, если находится кто-то, кто готов прочесть этот текст, и в этом смысле читатель — не менее необходимое условие для существования классического текста, чем его Автор, чем писатель. Здесь тоже есть о чем подумать: что происходит с человеком в тот момент, когда он соглашается быть читателем? С одной стороны, читатель — это тот, кто обладает опытом, в том числе и эстетическим, и интеллектом. Набоков говорил, что чтение — это исключительно интеллектуальное занятие, только умом постигается поэтический текст, никакие наши эмоции, весь этот розовый туман, тут не актуальны. Только активно действующий разум способен сделать человека хорошим читателем. Но в то же самое время тот же самый Владимир Набоков говорит о том, что совершенный текст — тот, во время чтения которого «возникает контрольный холодок» в области позвоночника<sup>20</sup>. Снова мы вынуждены согласиться с тем, что для нас равно действительны два противоположных утверждения. Чтение — это чисто умственная работа, но такого качества, что она дает нам то самое бартовское удовольствие от текста,

<sup>19</sup> Ахматова, А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1976. С. 203—204.

<sup>20</sup> Там же. С. 29.

которое переживается и телесно. Всякий читатель это знает. Если хотя бы однажды в жизни мы не пережили этот набоковский холодок в области позвоночника, то можно сказать, что наш читательский опыт еще пока не состоялся и у нас много интересного впереди. Встреча с текстом происходит сначала на уровне разума, а затем она захватывает всего человека. Мы действительно оказываемся в присутствии Другого, и этот Другой — не кто-нибудь, а Пушкин, Шекспир, Данте. Классический текст — это уникальная ситуация встречи читателя с автором, с значимым собеседником. Эта встреча, это событие совершится только при том условии, что человек возьмет на себя труд в одиночестве проследовать путем текста.

Наполняясь жизнью в сфере нашего читательского опыта, текст творит человека: многие поколения читают классические тексты, которые влияют на устройство их внутреннего мира. Что происходит с читателем в пространстве классики? Что происходит с классическим текстом в сфере личности читателя? Это вопросы, которые я лишь обозначаю, — ответа на них у меня пока нет, во всяком случае столь краткого и толкового, чтобы вместить его в эту статью. Отмечу лишь еще одну антиномию классического текста: с одной стороны, он свободен от необходимости быть современным, актуальным, модным. Его красота и истинность не зависят от нравов и вкусов и пребывают неповрежденными в потоке времени. Классика вечна: мы уходим, тексты остаются. С другой стороны, классический текст существует только в читательском сознании. Жизнь текста определяется восприимчивым духом. Классика всегда стоит на грани небытия: пока мы не пришли, не взяли в руки книгу, не прочли ее — текстов нет.

И еще одно обстоятельство, вернее, как обычно, пара обстоятельств. Ничто не противопоставлено тексту так, как философствование. Длинные разговоры на отвлеченные темы — редкость в классическом произведении. Есть, конечно, исключения, но они, во-первых, лишь подтверждают правило, во-вторых, философствование, скажем, героев Достоевского инкорпорировано в столь насыщенный описанием запахов, звуков, лиц контекст, что оно никак не является отвлеченным, скорее наоборот — звучит как голос того самого заплеванного трактира, где собрались братья Карамазовы.

В то же время классический текст более, чем любой другой, способен стать объектом философского исследования. В философии прошлого века есть множество блестящих работ, написанных по поводу классических текстов, которые для профессионалов являются неопределимым источником, интерпретация которого способна развертывать самую важную философскую проблематику. По мнению Деррида, литература «является, она говорит, она всегда делает нечто другое, отличное от нее самой, ее самой, которая, впрочем, является ни чем другим, как этим чем-то, отличным от нее самой. Например или прежде всего — философией»<sup>21</sup>.

### Из обсуждения 27 сентября 2007

Т. В. КАЗАРИНА: Ваш тезис: «Текст — это преодоление». Легко понять, что преодолевает писатель: да, писать трудно. А что преодолевает

<sup>21</sup> Деррида, Ж. Эссе об имени. М.; СПб., 1998. С. 70.

читатель, если писатель забрался на вершину, а читатель там уже сидит? Он влез с какой-то другой стороны и преодолел каким-то своим путем какие-то свои трудности? В чем суть этой работы чтения, трудностей чтения? Писать трудно, читать легко: видимо, нелегко, но в чем эта трудность?

М. В. МИХАЙЛОВА: Я думаю, что читать не менее трудно, чем писать, а иногда еще труднее. Борхес, как известно, говорил: «Я не знаю, какой я писатель, уж это скажут другие, но я могу утверждать, что я хороший читатель». Чтение — это и труд, и искусство, и, конечно, читатель попадает на эту вершину тоже достаточно сложным путем. Я думаю, что у каждого человека свой опыт чтения, есть какие-то свои техники, которыми мы можем делиться и обмениваться. Но если говорить о необходимом и первом условии, оно заключается в том, что у читателя должен быть — притом, что у него есть эстетический и всякий другой опыт — у него должен быть пустой разум, молчащий разум. Если я приступаю к классическому, да и к любому другому тексту с тем, чтобы вычитать, как иногда говорят, «это мне близко, это мне не близко», то это дилетантские рассуждения. Филолог как профессиональный читатель на это не имеет права. Что значит — «близко, не близко»? Ты пойми, что здесь **есть**. Для этого и нужно на какое-то время сделатьсь пустым воспринимающим духом, принимающим сосудом, когда я готов услышать любое высказывание, каким бы оно ни было — шокирующим, безумным или, напротив, с иллюзией известности. Я даю себе этот труд, смирение, можно так сказать еще

<...>

А. Е. СЕРИКОВ: Холодок в спине, который испытывает эксперт, и холодок в спине, который испытывает школьник, который читает, или рабочий... Получается, что когда этот холодок в спине испытывает эксперт, он же для того, чтобы испытать холодок этот, должен был очень много работать, и он такой читатель искушенный, а вот холодок в спине, который испытывает по поводу какой-то очень неклассической литературы какой-то очень простой человек, — как бы нельзя это считать основанием для того, чтобы считать этого человека читателем, а литературу... Все-таки это критерий, или...? Есть вообще критерии? Мы здесь все себя экспертами считаем, поэтому наш холодок лучше, чем их холодок? Я вот это хочу понять.

*Смех.*

КТО-ТО: Чей холодок лучше?

М. В. МИХАЙЛОВА: Я два вопроса вижу. Про холодок — это очень важно, на самом деле. И то, что Вы говорите про...

КТО-ТО: Чей холодок холоднее?

М. В. МИХАЙЛОВА: Чей холодок круче... Кто присуждает... Но только по порядку. На самом деле, если бы у меня были ответы на эти вопросы, то я бы не заморачивалась всем предыдущим. Вот это вопрос: что такое классика и откуда она берется? Я думаю, что такой инстанции, которая бы

раздавала титул классиков, просто не существует, и когда кто-то берет на себя этот труд и ответственность окончательного суждения, то, как правило, ничего хорошего не получается. Я вам простой пример приведу: берешь в руки какую угодно современную книжку, любую...

В. В. САВЧУК: Кстати, инстанции нету, а классика есть.

М. В. МИХАЙЛОВА: Да-да-да.

В. В. САВЧУК: Логика такая вот получается.

М. В. МИХАЙЛОВА: Мы доберемся до этого, ладно? Можно, я немножко договорю то, что я начала?

В. В. САВЧУК: Да, конечно.

М. В. МИХАЙЛОВА: Вот берешь любую книжку, и там на обложке написано: великий классик современности, такой-растакой автор. Начинаешь читать — читать невозможно. Понятно, что это некий опять же маркетингологически беспроясненный ход: напиши, что книга круче крутого, и все начнут ее читать, боясь оказаться вне обоймы современности: как это — актуальный автор, а я его не знаю? Но это же очень плохо! Поэтому, хочешь-не хочешь, начинаешь продираться через это. Или бросаешь это в угол. Но классика, тем не менее, существует, и я полагаю, что это какой-то стихийный процесс. Для меня, например, очевидно, что во времена того же самого Данте было множество авторов, среди них есть невероятно достойные, которых я как специалист могу читать и радоваться, но остался только Данте. Почему это так, я не знаю. Поток времени смыл все, что оказалось легче определенного веса. У меня нет ответа на этот вопрос, но у меня есть замысел экспериментальный, я хочу провести широкое социологическое исследование, на что коллеги мне говорят: «Философы так не делают». Но почему не делают, если я так делаю? У меня есть справка, что я философ.

*Смех.*

М. В. МИХАЙЛОВА: Провести опрос, рейтинг: «Назовите десять классических авторов», — и пусть на этот вопрос ответят и рабочие, и студенты, и дети, и взрослые. А потом провести филологический анализ, разобраться во всем с применением всего современного инструментария и посмотреть, обнаружат ли эти тексты общность на каком-то уровне. Фонетическую организацию, понятно, придется оставить в стороне, но на уровне внутренней формы, пафоса, лексики, тематики — я не знаю, это надо увидеть — может быть, у них окажется что-то общее. Думаю, что в конечном счете не окажется, но как тогда искать критерий? А что касается холодка, то я Вам должна сказать, что мной были проделаны эксперименты на людях, когда брались безнадежные студенты, операторы. Самый тяжелый народ бывает среди них, это такие здоровые ребята, им камеру надо носить, им нужно визуальное искусство, а не литература, и они так вежливо обходят меня стороной. Так вот, берется оператор, и он просто не допускается к зачету, пока не прочтет. Я говорю: «Хорошо, я тебе прощаю

до одной книги, но одну книгу можешь прочитать?» «Ну, одну могу». У меня не было случаев, чтобы не сказали потом спасибо. Правда, нужно хорошо, правильно, индивидуально выбирать книгу...

ВОПРОС: А примеры можете привести?

М. В. МИХАЙЛОВА: Большой благодарности удостоилась однажды за «Короля Лира». Человек прочитал и сказал: «Слушайте, а я не думал, что тут так здорово». В другой раз, когда мне студент сказал: «Я про Робинзона Крузо мультфильм смотрел», он был изгнан читать книгу. И он сказал: «Надо же, а ведь книжка-то не для детей». Главное препятствие, которое стоит между нами и восприятием классических текстов, заключается в том, что мы ленивы и нелюбопытны. Холодок может быть достигнут любым абсолютно читателем, я глубоко убеждена.

### Классический текст и язык

Текст — это факт языка. Бродский в своей нобелевской речи говорит о том, что поэт есть средство существования языка, язык ему подсказывает или просто диктует следующую строчку. Здесь Бродский поддерживает старую традицию, в которой поэт считает себя тем, через кого сказывается язык. Еще Малларме в начале прошлого века утверждал, что говорит не автор, а язык как таковой. Отсюда соразмерность классического текста бытию, его способность сказать, показать мир. Через отражение в магическом кристалле классического текста входит в сознание мир как живое целое.

Проблема соотношения технэ и события здесь тоже оказывается действительна. Текст — событие, он невозможен без точного укола в значимую точку, и мы не можем это замыслить, я не могу поставить целью написать классический текст, напротив, это он может написаться через меня. Но для этого я сам должен быть пригодным инструментом. Здесь вступает в силу необходимое условие: человек должен готовить себя к тому, чтобы через него совершилось событие текста. Еще Гораций утверждал, что ремесло и вдохновение равно необходимы поэту.

В то же время текст — фактор языка. Говоря о становлении национальных литературных языков, мы неизбежно вспоминаем классиков: английский язык создал Шекспир, на итальянском возможно говорить после Данте, мы говорим на языке Пушкина, даже если мы об этом не помним.

Классический текст — алетейя языка: в нем все свойства слова достигают акмэ. Это совершенная кристаллическая конструкция, выявляющая самые яркие и глубокие потенции языковой системы. При этом классический текст никогда не бывает застывшей красотой. Он возможен только в ситуации смыслового сдвига, о чем прекрасно писал Лотман, на сломе традиции, в разрыве языка. Норма классики состоит в отрицании нормы. Классический текст — уникальный и новый язык. Более того, он единичен, он творит мир, которого за пределами текста никогда не было (так и хочется сказать — и не будет, но это не так: как позитивный пример достаточно вспомнить Диккенса, именно после романов которого в Англии были отменены работные дома, а как негативный — волну самоубийств, прокатившихся по Европе после того, как вышел «Вертер» Гете).

### Классический текст и молчание

Наконец, предлагаю рассмотреть в качестве критерия классического текста его способность относить к пространству молчания. Литература как предельная форма существования языка способна обращать к тем невербализуемым реальностям, которые являются самыми важными для человека, самыми драгоценными и самыми желанными, потому что текст, кроме всего прочего, это еще и желание, страсть, сильное влечение. Мы помним высказывание Витгенштейна: «О чем нельзя говорить, о том следует молчать». Но рядом Витгенштейн утверждает: «В самом деле существует невысказываемое. Оно *показывает* себя, это — мистическое»; и: «То, что *может* быть показано, не *может* быть сказано»<sup>22</sup>. Классический текст — это и есть способ высказывания о том, о чем нельзя говорить. Это форма звучащего молчания.

Есть дзэнский коан о том, как один монах спросил Фуцэцу: «И слова, и молчание в равной мере ошибочны; как нам избежать ошибки?» Учитель ответил: «Я часто вспоминаю провинцию Конан в марте; куропатки кричат среди душистых цветов»<sup>23</sup>. Это настоящий ответ. Фуцэцу не ответил на поставленный вопрос. В этом смысле он осуществил свое право на молчание в полной мере. Но он ответил: он говорит об опыте созерцания, который раскрывает наше целое существо навстречу полноте мира с его птицами и цветами, криками куропаток, запахами цветов, осязаемым теплом и свежестью мартовского воздуха, причем эта полнота дается нам конкретно, в определенности места и времени. Этот глубокий контакт всего человека со всем миром — не есть ли это внесловесное общение, в равной мере преодолевающее и поверхностность слова, и замкнутость молчания? С другой стороны, эта лаконичная картина, выстроенная по законам хокку, предвзвешена в ответе учителя словами «Я вспоминаю». Дистанция между текстом и переживанием важна: в конечном счете, текст — карта путешествия в страну молчания. Художник ничего не описывает, он просто расставляет вехи, которые мы можем использовать, проследовать по отмеченному ими пути и оказаться в пространстве невыразимого опыта. Состояние блаженства, которое было пережито однажды, можно возвращать вновь и вновь с помощью искусства памяти и слова. Средний путь между молчанием и словом — поэзия, которая не рассказывает, а показывает (и потому молчалива), которая дает форму невыразимому (и потому словесна, ведь слово — это и есть та сеть, которая способна словить мир, удержать его для нашего сознания).

Харолд Блум говорит о том, что одно из самых великолепных свойств любимого стихотворения заключается в том, что в нем всегда все слова на одном и том же месте. Когда бы я ни открыл книгу, я всегда найду этот текст неизменным<sup>24</sup>. Текст — это путешествие, которое могут проделывать

<sup>22</sup> Витгенштейн, Л. Логико-философский трактат // Философские работы / Л. Витгенштейн. Ч. 1. М., 1994. С. 72, 25.

<sup>23</sup> Мумонкан (Застава без ворот). СПб., 2000. С. 186.

<sup>24</sup> «В своем “Метаморфозе” Шахтель высказывает предположение, что, заучивая историю, ребенок стремится *довериться* ей, подобно тому, как мы доверяемся

разные люди множество раз с разными результатами, но в любом случае это слово, которое, доводя себя до предела, истощая, опровергая самого себя, вводит нас в состояние прямого контакта с бытием.

Каждый человек хотя бы однажды переживал то особое состояние, которое о. Александр Шмеман называл *bliss* (блаженство): «Минута непонятной, но полной и блаженной радости... Полное единство со всем, что тебя окружает, точно все предметы как-то смягчают, оборачиваются к тебе дружбой, близостью. Это мгновение — вне времени, но в нем собирается, сосредоточивается вся жизнь. Все тут, хотя и не названное, не объективированное, все — от самого детства. Прикосновение к душе вечности — когда не нужно “вспоминать”, ибо нет пропасти между собою вспоминающим — и вспоминаемым, то есть самой жизнью»<sup>25</sup>. Этот глубинный молчаливый опыт, мимолетное чувство невероятного счастья, несказанной радости жизни и является источником художественного письма. Корень не только литературы, но и всякого искусства находится в молчаливом, свободном от слов созерцании, подобном видению первого человека, который за немением текстов был от них совершенно свободен.

Магия классического текста проистекает именно из его способности создавать особое языковое пространство, которое направлено к невыразимой полноте бытия. Следуя тексту, мы совершаем восхождение (или погружение, это уж как угодно) от многообразия вещей тварного мира к единому музыкальному напору жизни. Через слово мы входим в безмолвное созерцание. По-видимому, классический текст, располагающийся на грани языка и молчания, является единственной техникой сигнификации, которая пригодна для уловления неслышного голоса истоков, означивания того смысла бытия, который никогда не может быть просто «означаемым».

Многочисленные свидетельства художников раскрывают нам молчание как исток творчества. Художник — тот, кто «подслушал что-то» у бытия и «выдал потом за свое». Об этом стихи Ахматовой из «Тайн ремесла»:

Но в этой бездне шепотов и звонов  
Встает один, все победивший звук.  
Так вокруг него непоправимо тихо,  
Что слышно, как в лесу растет трава,  
Как по земле идет с котомкой лихо...  
Но вот уже послышались слова...

Мандельштам тоже хорошо знает, как из слушания, из состояния внутренней тишины, молчания перед лицом мира рождается творческое высказывание:

Быть может, прежде губ уже родился шепот  
И в бездревесности кружились листья,

любимому стихотворению, считая, что в нем сохраняются все те же слова, когда бы мы ни открыли книгу в следующий раз» (Блум, Х. Страх влияния: Теория поэзии // Страх влияния. Карта перечитывания / Х. Блум. Екатеринбург : Изд. Урал. ун-та, 1998, с. 71).

<sup>25</sup> Шмеман А., прот. Дневники. 1973–1983. М., 2005. С. 162.

И те, кому мы посвящаем опыт,  
До опыта приобрели черты.

«Кто-то, что-то в меня вселяется и через меня хочет быть», как сказал другой русский поэт.

При этом классик скромнее, он не претендует на созерцание истоков бытия, он скорее заинтересован простыми вещами, в которых его словесный дар открывает вечное. Из поэтов, пожалуй, Мандельштам был в высокой степени одарен этим свойством внимания к простым бедным вещам, способным хранить в себе целый мир. Чудные олицетворения «Цветочная разбилась ваза // И выплеснула свой хрусталь» или «Ткань, опьяненная собой, // Изнеженная лаской света» — не столько «художественный прием», сколько узнавание вещей как равных, признание их полноправными носителями истинного бытия. С другой стороны, сам себя создавал поэт таким же чуждым и странным в разумном мире конструктивных человеческих отношений, таким же случайным, как вещь, кем-то забытая на садовой скамейке:

С миром державным я был лишь младенчески связан,  
Устриц боялся и на гвардейцев смотрел исподлобья,  
И ни крупницей души я ему не обязан...

Ему-то, выпавшему из общей системы координат, и открылась обратимость связей: кто знает, может быть, не губы шепчут и не с деревьев срываются листья, но губы для того, чтоб шепот воплотился, и деревья — дополнение к листопаду. Кто знает, быть может (это сомнительно для нас, а для художника непреложно), не только не мы «творим» и «создаем» произведения искусства, но и существуем-то ради того, чтобы нами сказались или прочелся классический текст.

Искусство — попытка выразить невыразимую в системе общего языка истину о мире и о человеке. Символичность художественного образа, особая напряженность формы произведения, усложненность языка искусства направлены на то, чтобы вывести воспринимающего человека за пределы слова, подготовить его к слушанию молчания. Известно, что смысл, скажем, книги несводим к сумме значений слов: всякий раз творится новый язык, чтобы войти в Молчание. Центральная проблема, стоящая перед всяким художником, — преодоление языка: как перевести опыт молчания на общий язык, как выразить невыразимое. Опыт молчания и напряженная его несовместимость с обычным словом вызывают к жизни художественную речь как стратегию смысловых сдвигов, как игру, в которой из все тех же камешков складываются все новые и новые картины, и всякий раз по новым правилам. Если нет молчания и той весты, которую лишь в тишине и молчании можно услышать, нет и искусства, незачем тогда биться на пределе языка. Когда произведение искусства представляет собой рассказ о том, о чем можно рассказать, оно утрачивает свое эстетическое качество и выпадает в зону болтовни.

В. А. Подорога начинает «Метафизику ландшафта» с обширной цитаты из древнекитайского трактата Ши-Тао: «В изначальной древности не было Правил, изначальная простота не была еще разделена. Как только изна-

чальная простота разделилась, установилось Правило. На чем основывается Правило? Правило основывается на Единой Черте кисти. Единая Черта кисти есть первоисточник всех вещей, корень всех явлений, ее форма очевидна для духа и скрыта в человеке, но вульгарный ее не знает. Поэтому Правило Единой Черты кисти каждый устанавливает сам для себя. Основание Правила Единой Черты кисти заключается в отсутствии правила, которое порождает Правилу, и Правилу, таким образом достигнутое, охватывает множество правил. Живопись проистекает из духа»<sup>26</sup>.

Речь идет о некотором едином источнике языка искусства, о молчании, которое является ответом на разделенность изначальной простоты. Как только нарушается первоначальное единство и появляется язык, именуемый вещи, тогда молчание становится Правилу, объединяющим все многообразие художественных высказываний по единому принципу отсутствия правила. Правил столько, сколько текстов, потому что если текст строится по уже существующему правилу, он выражает не «первоисточник всех вещей», обладающий духовной природой, а что-то видение мира, явленное в тексте. Признаком классического (совершенного) текста является его первичность, отнесенность прямо и непосредственно к «корню всех явлений», то есть к Бытию (что, впрочем, совершенно не исключает его ориентированности на традицию, которая может выразиться в аллюзиях и цитатах).

Ши-Тао свидетельствует: «Горы и Реки поручают мне говорить за них; они родились во мне и я в них /.../ Горы и реки встретились с моим духом, и их отпечаток там преобразовался таким образом, что в конце концов они свелись к моему “я”»<sup>27</sup>. Язык художества имеет своим источником великое молчание: горы и реки становятся мною, а я становлюсь ими, их голосом. Анализируя эстетику древнекитайской живописи, Подорога замечает, что в искусстве являет себя «пустота, открытая для бесконечного заполнения, — позитивное Ничто как высший знак Бытия»<sup>28</sup>.

Для воспринимающего духа молчание тоже является условием вхождения в ту игру, которую текст ведет с миром, в которой и становится возможно оказаться задетым истиной. Молчание как принципиальный отказ от языков, известных и привычных читателю, как отказ от внесения из пространства читательского опыта в текст произвольных и случайных смыслов выступает как основа прочтения художественного текста. Подчеркну, что речь идет именно об устранении тех языков и систем чтения, которые являются внешними и случайными, «не строят», как говорят музыканты, с текстом. Конечно, текст возникает как прочтение, и в это прочтение не может не входить опыт воспринимающего человека, но искушенный, а тем более квалифицированный читатель всегда чувствует, где заканчивается интерпретация текста и начинается свободное творчество «по мотивам». Поэтому и необходимо воспринимающему духу пребывать в молчании, чтобы точно слышать, как текст откликается, отвечает на интерпретацию.

<sup>26</sup> Подорога, В. А. Метафизика ландшафта. М., 1993. С. 7.

<sup>27</sup> Там же. С. 8—9.

<sup>28</sup> Там же. С. 9.

Если попытаться выстроить схему, восстановить порядок эстетического события, то это можно представить так: художник в молчании прикасается к истине, а затем выстраивает текст как карту, на которую нанесен маршрут путешествия. Воспринимающий дух в молчании видит эту карту и проходит путь, чтоб оказаться в том месте, где бывает истина. Молчание выступает как условие вхождения в пространство истины, если представить ее как страну, или вступления в персональные отношения с истиной, если она является лицом и постигается не рационально, а экзистенциально.

Молчание делает возможным восприятие текста, вход в его смысловое пространство. Для воспринимающего духа, как и для художника, эстетический опыт — опыт входа в жизнь через смерть, жертвенного дарения и принятия даров, обретения слова через молчание. Молчание раскрывается как исток творчества и как модус восприятия художественных текстов, единственно возможный, если мы вправду хотим прикоснуться к Иному, а не получить удовольствие от самого себя, потребляющего высокие духовные ценности (об этой опасности ясно сказано у Гартмана в «Эстетике»<sup>29</sup>). Если мы хотим услышать голос художника, а затем и прислушаться к Бытию, которое сказывается его голосом, то нам придется умолкнуть, не стремиться к «современному прочтению» и не выскрывать «близкое мне по духу», но отважиться на то, чтоб пойти за ним, как Данте пустился за Вергилием, в путешествие неведомо куда. Поэт там уже был. Он не может нам это кратко объяснить, но может точно указать путь, что туда ведет: «Он видит только, как петляет река и вьется тропинка, и не знает, что он уже в стране Персикового источника»<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Гартман, Н. Эстетика / пер. с нем. Т. С. Батищевой. М.: Изд-во иностранной литературы, 1958.

<sup>30</sup> Страна Персикового источника — это отдельная дивная история, которая рассказана в классической китайской поэзии. Некий крестьянин во время рыбной ловли набрел случайно на вход в пещеру. В глубине пещеры обнаружил он страну вечного счастья, где светило солнце, цвели персиковые деревья на берегу светлой реки и жили свободные радостные люди. Они приняли его тепло и предложили остаться с ними. Но крестьянин был хитрый и подумал, что хорошо бы здесь поселиться со всеми друзьями и родственниками. Он вежливо отказался и побежал в свою деревню, предусмотрительно отметив и то место, где был вход в чудесную пещеру, и дорогу к нему. Дома он рассказал, какое нашел прекрасное место для жизни, и все его односельчане с животными и скарбом двинулись туда. Но когда они прибыли на место, скала оказалась ровной и гладкой, вход в страну Персикового источника закрылся навсегда.

Думаю, что одна из возможностей прочтения этой истории — понимание ее как притчи о духовном опыте, который открывается внезапно и редко, человек может получить его только сам, и в момент его наступления несостоятельны соображения пользы и даже альтруизма. Таков и режим восприятия художественного текста: это сугубо персональное событие, требующее личного усилия, радость от которого можно разделить лишь с тем, кто сам прошел этот путь.

Говорят, что время цветения персиковых деревьев в Китае столь же кратко, сколь прекрасно, и вся Великая река на недолгое время покрыта нежной пеной розовых лепестков, принесенных ветром. Об этом писал Ли Бо.