

В качестве одной из самых существенных характеристик можно выделить амбивалентность эпохи – двойственность не только идеалов, чувств, устремлений, но противоречивые оценки времени со стороны и участников, творцов Серебряного века, и исследователей, имеющих возможность «увидеть» и оценить сквозь призму времени. Серебряный век называют «русским эллинизмом», временем предчувствия катастрофы, временем великих достижений в искусстве и науке, связанных с порывом выйти за пределы классических представлений. «Эти историко-культурные феномены объединяет установка на элитарность, на усиление индивидуалистического начала, что усилено тем, что классические эпохи, предшествовавшие эллинизму и серебряному веку, связаны с идеей просветительской миссии искусства и науки, приходящих в массы, будь то афинские горожане или некрасовские мужики...» [13]. По словам Д. Мережковского, это время можно определить двумя противоположными чертами – как время самого крайнего *материализма* и вместе с тем самых пристрастных *иде-альных* порывов духа. «Мы присутствуем при великой, многозначительной борьбе двух взглядов на жизнь, двух диаметрально противоположных миросо-зерцаний. Последние требования религиозного чувства сталкиваются с последними выводами опытных знаний» [17, с. 38]. Франк называл имена двух великих русских писателей, в равной степени представлявших «русский дух» и «русскую душу»: Пушкин как выразитель аполлонического, гармонически просветленного элемента русского чувства жизни, и Достоевский – ее дионисический, хаотически-динамический элемент [22, с. 404]. По мнению современных авторов, эти две тенденции (трагедийная и гармоничная, связанные с именами Пушкина и Достоевского), были главными и активно действующими в этом культурном периоде [21, с. 433].

Неповторимость Серебряного века видится в «пограничности» сложившейся в России социокультурной ситуации с мощнейшим конфликтом эпох, который одним представлялся закатом европейской цивилизации, а другим – поиском новых художественных путей, возможностью выхода в обновленную жизнь. Б. Гройс акцентирует внимание на то, что раскол в русском обществе на европеизированную культуру городской элиты и крестьянских масс не был только культурно-социальным. «Он проходил – да и сейчас проходит – через каждого русского человека, раскалывая его на «западное» сознание и «русское» подсознание. Уникальная ситуация русского интеллигента в начале XX в., которую Б. Гройс характеризует как «положение африканца, знающего Пикассо, или древнего грека, читавшего Фрейда», усугублялась осознанием и специфики своего положения, и предоставляемых ею

шансов» [11, с. 69]. Заслуживающим внимания представляется замечание Бердяева о трудной, мучительной борьбе людей ренессанса против суженности сознания традиционной интеллигенции, – борьбе во имя свободы творчества и во имя духа [3, с. 238]. И, поскольку здесь же Бердяев говорит о разноэтажности, разноплановости культуры, отсутствии целостного стиля культуры в петровской, императорской России, следуя его мысли – речь идет о стремлении к целостности и тотальности.

Отмеченная тенденция все же не была реализована, поскольку культурная жизнь развивалась и «бурлила» внутри замкнутой группы – интеллектуальной элиты. Это религиозно-философские собрания Ме-режковского-Гиппиус, «Ивановские среды» и пр. Для Бердяева именно еженедельные собрания культурной элиты на квартире Вяч. Иванова (на «башне») – самое яркое свидетельство разрыва и раскола в русской жизни. Здесь присутствовал весь цвет русского «ренессанса». В то же время внизу, в Таврическом дворце, бушевала революция. Деятели революции совсем не интересовались темами «Ивановских сред». А большинство людей культурного «ренессанса» было асоциально и далеко от интересов бушевавшей революции [3, с. 261–262]. И, если трагедия итальянского Возрождения, по мысли Бердяева, состояла в том, что оно «не удалось», то трагедией русского «Ренессанса» были предельный аристократизм и элитарность, что детерминировало изолированность и отграниченность от общего потока социокультурной жизни Российской империи.

Весьма показательным феноменом, ярко воплотившемся на разных уровнях социокультурной ситуации представляется балаган как самостоятельное явление и балаганные мотивы в творчестве «знаковых» фигур Серебряного века.

Как известно, истоки балагана восходят к раннепервобытным обрядам и ритуалам, тотемическим праздникам, балаган, прежде всего, отражает пласт народной культуры с ее архаической языческой ментальностью, а потому проявления балаганной культуры регламентируются церковной и светской властью. Поэтому термин «балаган» имеет несколько взаимосвязанных значений: это специальная постройка для проведения увеселительных народных представлений и жанр самого ярмарочного представления, существовавшие на протяжении XVIII–начала XX вв., а также жанр современной театральной стилизации. В европейской культуре предшественницей балагана была средневековая мистерия, в конечном итоге запрещенная из-за чрезмерности комического в ее содержании. Мистерию сменили балаганы и карнавалы. Вместе с тем представляется важным рассмотреть коннотативное значение обоих

терминов. Как правило карнавал выступает как нечто значительное, важное, организованное и в определенной степени серьезное, поскольку выполняет важные функции: в течение фиксированного промежутка времени позволяет поменять местами верх и низ, дает возможность для реализации народных настроений, воплощения бессознательных импульсов, «открывает шлюзы» и тем самым помогает сохранять устоявшуюся систему ценностей и социальных отношений (во многом такая «интерпретация» карнавала утвердилась в отечественной историко-философской традиции благодаря работам Бахтина).

Как отмечает Бахтин, карнавальная синтез, характерный для европейских стран (Италии, Франции, Германии), в России «вовсе не совершился: различные формы народно-праздничного веселья как общего, так и местного характера (масленичного, святочного, пасхального, ярмарочного и т. п.) оставались необъединенными и не выделили какой-либо преимущественной формы, аналогичной западноевропейскому карнавалу» [1, с.242]. В России появление балагана связано с деятельностью Петра I. Ярмарка являлась основным средством реализации городской фольклорной культуры, квинтэссенцией же ярмарочных зрелищ выступал балаган. Балаганы традиционно устраивались на площадях, временно становящимися «сакральным» местом в отношении прочего пространства города (первый балаган был открыт в Москве в 1765 г. бесплатно, что связывалось с установкой власти на легализацию городских народных гуляний с целью уравнивать в праве на них представителей всех сословий) [26, с. 149]. Балаган олицетворял центр праздничного веселья и служил комплексным воплощением многих видов искусств: театра, пантомимы, клоунады и проч.

Но, если для европейской культуры понятия «карнавал» и «балаган» выступают синонимами, то в русской происходит их дифференциация, наделение специфическим смыслом. Понимание балагана своими современниками отразил В. Мейерхольд: «Балаган – это все то, что соответствует фантазии, вышло из народного драматического действия и что вместе с тем ставило непременным условием, чтобы лицедеи его щеголяли мастерством своей игры. Страдания лунно-бледного Pierot, веселая квадрига итальянских масок (Harlequin, Dottore, Pantalone, Brighella) – вот та загадочная сказка бытия, которою проникнуто сценическое действие балагана». В тоже время он замечает, что «в настоящее время так много говорят о балагане и подразумевают под этим термином, по-видимому, самые различные понятия» (цит. по: [12]). В общественном сознании глубоко укореняется негативно-ценностное отношение к балагану, как явлению хаотическому, гротескному, низовому,

апеллирующему к низменным аспектам человеческого существа, да и просто как к отсутствию какой-либо целостности и организованности. Но пронизывает и, таким образом, связывает весь феномен балагана некая мистичность, «сказка бытия», а потому он несет в себе и устрашающие элементы.

По словам Н. А. Хренова, в какой-то степени праздничное время с его безудержным разгулом и весельем в православной цивилизации представляло преодоление, пусть временное, жесткой зависимости от судьбы, отождествлявшейся в христианском мире с божьим промыслом. Это значит, что где-то на заднем плане праздничного веселья продолжают свое действие независимые от человека иррациональные силы, его судьба ... праздничное поведение русского человека с присущим ему разгулом представляет мир, контрастный по отношению к повседневному поведению. И этот контраст имеет мифологическую основу, иначе говоря, потребность по Фрейдю, стихии выражения Эроса, что применительно к нашей проблематике символизирует веселье и разгул, оказывается оборотной стороной потребности в Танатосе. Фиксируемая исследователями балагана смеховая стихия народа включает нас в танатологическую стихию. [24, с. 283–284]. Как пишет А. Ф. Некрылова, композиционный принцип балаганного, и в целом, ярмарочного зрелища – типично гротескный: соединить в одном явлении (по крайней мере, месте) известное, знакомое и необычное, экзотическое (причем последнее нередко достигалось путем открытого обмана и жульничества) [18, С. 17]. С. Юрков рассматривает балаган как одно из проявлений антиповедения, «подлинный антимир». Каждый праздник манифестирует собой какую-либо идею; в таком случае идейная подоплека ярмарочных увеселений – демонстрация победы над монотонной повседневностью, торжество над ее рутинной. Поэтому всякий элемент ярмарочной жизни окрашивался в тона, резко контрастирующие с обыденностью: то, что в обычной жизни должно отвечать норме, на время праздника становилось выходящим за границы норм [26, с. 150]. По характеристике А. Блока «всякий балаган <...> стремится стать тараном, пробить брешь в мертвечине: балаган обнимается, идет навстречу, открывает страшные и развратные объятия этой материи, как будто передает себя ей в жертву, и вот эта глупая и тупая материя <...> одурочена, обессилена и покорена; в этом смысле я «принимаю мир» – весь мир с его тупостью, косностью...» (цит. по: [9, с. 108]). На рубеже XIX–XX вв. балаган в России не только очень популярен, но приобретает черты всеохватности, тотальности – балаган проявляется всюду.

К одной из сущностных характеристик культуры Серебряного века полагаем возможным отнести ее серьезность, переживание каждого мгновения жизни как «последнего, предельного» мига бытия. Но специфика русского мироощущения заключалась еще и в том, что направляясь на предельные вопросы бытия, мысль по пути «проскакивала» конкретное разнообразие жизни [25, с. 8]. В. Зеньковский, характеризуя одно из главных поэтических направлений этой эпохи – символизм, как русский неоромантизм, писал о его яркости и смелости, часто затейливости и манерности, порой капризности, но при этом устремленности всегда к «таинственным далям», к тому, что глубже рассудочных и рациональных построений. Но при всей привлекательности в шестивии неоромантизма было много и мутного, темного, интерес к «мирам иным» подменялся блужданием по нарочито двусмысленным путям, игрой в мистицизм, перерождением в чистое «эстетство» [14, с. 55]. Бердяев фиксировал появление «людей двоящихся мыслей» [5, с. 146]. В данном контексте балаган в эпоху Серебряного века можно трактовать как прямую оппозицию глубочайшей серьезности, рефлексивности и ироничности по отношению к ней. Тематика балагана находит свою интерпретацию в литературе, живописи и балете. Жизненные и литературные примеры рисуют однозначную картину того, как утопия и жизнь, театральность и реальность, игра и совершенно серьезное отношение к происходящему переплетались [10, с. 17]. Вл. Ходасевич подчеркивал упорные поиски символизмом гения, который сумел бы слить воедино жизнь и творчество, найти «философский камень искусства». Все время он порывался стать жизненно-творческим методом, и в том была его глубочайшая, быть может, невоплотимая правда [23, с. 179]. В 1902 г. Блок пишет З. Гиппиус: «Иногда из-за логической гармонии смотрит мне в лицо безмерное отрицание» [8, с. 39].

Таким образом, искусство становилось жизнью, а жизнь – искусством. Все это свидетельствует о чрезвычайно остром восприятии реальности представителями Серебряного века. Вл. Ходасевич констатирует неистовое напряжение, вечное возбуждение, обостренность, лихорадку жизни, существование одновременно в нескольких планах. Основным догматом представлялась обязанность идти как можно дальше и как можно быстрее. Разрешалось быть одержимым чем угодно (и Богом, и Дьяволом): требовалась лишь полная одержимости [23, с. 181].

Возможно, наиболее остро «прочувствовал» балаганность времени А. Блок. Возможно, потому, что сам представлял собой истинное «дитя времени», нес в себе и двойственность, и

трагичность, и ироничность. «Эстетическая рафинированность и демократизм, страстность, цыганщина и любовь к слову “товарищ”, совестливость и мистические искания – такой гремучей смеси, пожалуй, ни один другой поэт в себе не нес. Было в этом, на взгляд многих, что-то противоестественное, возможное только под знаком литературы, но не жизни» [15]. Мир Блока во многом близок к миру Данте: низшая ступень его связана с высшей, балаган и мистерия таинственно сплетены между собой [16]. Стихотворение «Балаганчик», написанное в 1905 г., в определенной степени можно считать «манифестом», отразившим в художественной форме противоречия эпохи. Каждая строфа буквально истекает болью – не то кровью, не то «клюквенным соком»: «Смотрят девочка и мальчик На дам, королей и чертей», адская музыка», «Завывает унылый смычок», «Страшный черт», «Королева – та ходит среди белого дня», «картонный шлем», «деревянный меч», «Заплакали девочка и мальчик. И закрылся веселый балаганчик». Стихотворение становится пьесой. «Арлекин, Пьеро, Коломбина, мистики и маски – это символы, знаки души Блока», воплощение «больших похорон» надежд, мечтаний, иллюзий, с которых начинается торжество скепсиса и смерти. Балаганчик – это та черта, за которой и начинается самый ад – «ад вечной утраты». И в то же время, после понимания самых, казалось бы, трагических и безнадежных истин, Блока еще сильнее, неудержимее притягивает к себе жизнь, ее трагедии и ее надежды. В этом опять двойственность Блока, но в этом нет ничего удивительного» [27]. Неудивительно, потому что вся эстетика Серебряного века насквозь пронизана предельными антиномиями и соловьевским стремлением к цельности и всеединству.

Сквозной темой в творчестве А. Блока оставалась проблема оппозиции: народ – интеллигенция, которая также в 1900-е гг. находит свой вариант решения сквозь «романтический ореол» балаганности. Блок последовательно проводит мысль о единстве народной жизни и народного духа, соотносимого со стихийным, природным началом. Самоотречение интеллигенции означает для нее признание и принятие первенства стихийно-духовного начала над порожденными цивилизацией дробностью и отчуждением [7].

Весьма показательно, что «балаганная проблематика» не только является составляющей художественных сюжетов, но в начале XX в. становится предметом исследования для самих творцов Серебряного века. Так, по словам В. Мейерхольда «балаган лучше кинематографа» (первоначальный вариант названия статьи, опубликованной как

«Кинематограф и балаган»), что, в большей мере демонстрирует негативное понимание именно балагана. Описывая театры-кинематографы, которых теперь полно на каждой улице, Мейерхольд отмечает настроения «народа, жаждущего увидеть «потрясающие драмы» длиною в несколько сот метров, а также «сильно комические» сцены» [12].

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
2. Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма. – М.: Наука, 1990. – 222 с.
3. Бердяев Н. А. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX и начала XX века // О России и русской философской культуре / Философы русского послеоктябрьского зарубежья. – М.: Наука, 1990. – С. 43–271.
4. Бердяев Н. А. Русская религиозная мысль и революция // Версты. – 1928. – № 3. – С. 40–62.
5. Бердяев Н. А. Самопознание. – Л.: Лениздат, 1991. – 398 с.
6. Березовая Л. Г. Серебряный век в России: от мифологии к научности (к вопросу о содержании понятия) // Новый исторический вестник. – 2001. – № 3(5) // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.nivestnik.ru/2001_3/1.shtml.
7. Беренштейн Е. П. Блок Александр Александрович (1880–1921) [Электронный ресурс] // Культурология XX век. Энциклопедия. – СПб.: Университетская книга, 1998. – Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/levit01/txt012.htm#24>.
8. Блок А. А. Письмо З. Гиппиус // Блок А. А. Собр. соч. в 6 т. – Т. 6. – Л.: Художественная литература, 1983. – С. 21–23.
9. Блок А. А. В. Э. Мейерхольду 22 декабря 1906 // Блок А. А. Собр. соч. в 6-ти томах. – Т. 6. – Л.: Художественная литература, 1983. – С. 107–110.
10. Богомолов Н. О. В зеркале «серебряного века». Русская поэзия начала XX в. – М.: Знание, 1990. – 39 с.
11. Гройс Б. Русский авангард по обе стороны «черного квадрата» // Вопросы философии. – М., 1990. – № 11. – С. 67–73.
12. Забродин В. «Балаган лучше кинематографа». Комментарии к первому выступлению В. Э. Мейерхольда о кино // Киноведческие записки. – 2006. – № 80. – С. 110–119.
13. Замостьянов А. Журнал Министерства народного просвещения и конец классического века // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://anguium.narod.ru/200_3.html#0.
14. Зеньковский В. В. История русской философии. В 2 т. – Т. 1. Ч. 1. – Л.: Эго, 1991. – 221 с.
15. Крышук Н. Маска поверх маски // Первое сентября. – 2000. – № 85 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ps.1september.ru/article.php?ID=200008508>.

16. Лотман Ю. М. Блок и народная культура города // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста // [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/lotman/apt/32.htm>.
17. Мережковский Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Русская литература XX в. Дооктябрьский период: Хрестоматия / Сост. Н. А. Трифонов.– М.: Просвещение, 1987.– С. 364–369.
18. Некрылова А. Ф. Вступ. статья // Народный театр / Под ред. А. Ф. Некрыловой, Н. И. Савушкиной.– М.: Советская Россия, 1991.– С. 5–21.
19. Океанский В. П. Истоки и типологические очертания темы духовности в русской религиозной философии // Русская философия и духовная культура современности: В 2 т. Т. 2.–Иркутск: ИГПИИЯ, 1991.– С. 29–31.
20. Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел.– М.: О. Г. И., 2000.– 151 с.
21. Стопченко Н. И. Чем характеризуется «серебряный век» русской культуры? / / Культурология в вопросах и ответах.– Ростов-на-Дону: Феникс, 1997.– С. 433–439.
22. Франк С. Л. Константин Леонтьев, русский Ницше // Франк С. Л. Русское мировоззрение.– СПб.: Наука, 1996.– С. 404–422.
23. Ходасевич Вл. Некрополь // Серебряный век: Мемуары.– М.: Известия, 1990.– С. 177–277.
24. Хренов Н. А. Земледельческие архетипы на городской площади // Развлекательная культура России XVIII–XIX вв.: Очерки истории и теории./ Сб. ст. под ред. Е. В. Дукова.– СПб.: Дмитрий Буланин, 2000.– С. 280–300.
25. Эткинд А. М. Эрос невозможного: развитие психоанализа в России.– М.: Гнозис-Прогресс-Комплекс, 1994.– 376 с.
26. Юрков С. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI–начало XX вв.).– СПб.: Летний сад, 2003.– 210 с.
27. Яковлева-Евстратова И. Г. Лирическая драма Блока. ЭССЕ Балаганчик // [Электронный ресурс].– Режим доступа: <http://www.proza.ru/2008/10/26/630>.

Елена Соболевская

**ФЕНОМЕН ЮРОДСТВА В ФИЛЬМЕ А. ТАРКОВСКОГО
«СТАЛКЕР»**

У статті докладно досліджується реалізація феномена юродства у фільмі Андрія Тарковського «Сталкер» і виявляються його сутнісні характеристики.

Ключові слова: юродство, духовне пильнування, ловчий, вчене незнання. *В статтє подрбно исследується реалізація феномена юродства в фільме Андрея Тарковського «Сталкер» и выявляются его сущностные характеристики.*

Ключевые слова: юродство, духовное бодрствование, ловчий, знающее незнание.

In the article the realization of phenomenon of God's fool in Andrei Tarkovsky's film "Stalker" is investigated in detail and its essential features are come to light.

Keywords: God's fool, spiritual vigil, stalker, knowing ignorance.

По-видимому, каждый, кто считает себя причастным художественному миру кинематографа Андрея Тарковского, обратил внимание на то, что здесь в большинстве случаев актуализируется не только особое состояние действительности, но и особая мировоззренческая позиция и связанный с ней особый способ бытия в мире. Эта мировоззренческая позиция (и одновременно способ бытия), такая демонстрируется на примере Андрея Рублева («Андрей Рублёв»), Сталкера («Сталкер»), Доменико («Ностальгия»), Александра («Жертвоприношение»), по сути дела, не воспринимается ни социумом, ни отдельными людьми в качестве «нормальной». Однако именно в этой «ненормальности», в этом «сдвиге» как раз и нуждается режиссер, чтобы уловить и обрести заново ту действительность, которая ускользает от обыденного взора и остается не узнанной, не пережитой человеком, хотя все мы в ней без исключения находимся. Самое общее наименование данного феномена – юродство, т. е. то, что представляется миру уродливым, странным, не вписывающимся в традиционные, как правило, легко предсказуемые формы поведения. В качестве антиповедения юродство не принадлежит ни миру традиционной (в том числе и церковной) культуры, ни антимиру культуры смеховой. Оно, по заключениям исследователей, организует свое особое сакральное пространство, свой особый «третий мир» с присущими ему формами поведения (см.: [3; 11]). Будучи в целом перпендикулярно направленным