

ЧТО ТАКОЕ «ОПЕРАТИВНАЯ ПОЭТИКА»?

В произведениях искусства [1] в наши дни вновь все более начинает выходить на первый план одно, казалось бы, прочно забытое свойство. Это свойство можно было бы назвать «оперативной поэтикой».

Оперативная поэтика – в отличие от собственно поэтики, такой, какой ее поставили во главу угла формалисты и особенно структуралисты, то есть – формирующей *автономный универсум* произведения искусства, художественный мир, все элементы которого повернуты вовнутрь, связаны между собой соответствиями разного рода, от семантических до фонетических, замкнуты сами на себя и создают «вторичную реальность», не сообщающуюся с «первичной реальностью», – так вот, оперативная поэтика ответственна за некие структуры произведения, остающиеся *разомкнутыми* и, соответственно, выходящими за пределы «вторичной реальности» в «реальность первичную». Очевидно, что эти структуры явлены нам в произведениях искусства в виде элементов, необъяснимых с точки зрения поэтики, «лишних», «избыточных», «висящих», раздражающих критиков и приводящих в недоумение исследователей.

О своеобразии строения в этом смысле романа «Идиот» писал Г.С. Морсон, назвавший подобное строение произведений, в отличие от поэтики, «tempics», «процессуальностью» – в сущности, «прозаикой» [Morson, 1997: 108–134]. Возможно, следует напомнить о том, что «проза» вообще и значит «правильное поступательное движение» – Prosa (Prorsa) – богиня правильных родов у римлян. Характерно, что слово prorsum – означающее «вперед», «прямо», «прямым путем» образовано из pro + versum; вторая составляющая слова заключает в себе значение всякого вообще *возвратного* движения и, в частности, «стихотворной строки». Отсюда следует, что, странным для нас образом, прямое движение *изначально* предполагается вторичным по отношению к возвратному, прозаика – вторичной по отношению к поэтике...

В области собственно поэзии, если взглянуть на это с точки зрения жанра, прямое движение характерно для заговора и заклинания, применяющих (во всяком случае – частично, то есть на фоне собственного же поэтического строя применяющих) намеренно разомкнутые строки, не связанные привычными *поэтическими* повторами, отражениями (в то числе – смысловыми), созвучиями, характеризующихся отсутствием или периодическим сбоем рифмы (напр., отсут-

ствием рифмы в том месте, где ее ожидает воспринимающий, и появляющейся в неожиданном для него месте), неточной рифмой, диссонансами вместо ожидаемых консонансов, прямым поступательным движением смысла, отсутствием склонности возвращаться к уже проговоренному; словом, состоящих из строк, состроенных принципом параллелизма [2], а не замыкающего возвратного движения, и поддерживаемых жестами рук вовне, выводящих произносимое за пределы «ауры» говорящего... Вихревой, замыкающий, *образующий* (то есть – созидающий *образ*) ритм *произведения* сменяется здесь, или – преобразуется здесь в ритм транслирующий, в ритм процесса [3].

Об этом выходе ритма за пределы вещи, об агрессивности ритма вещи в магии, о том, что собственно магическое и есть это появление *исходящего ритма*, говорит, в частности, А.А. Блок в программной и для его творчества, и вообще для русского символизма, ориентирующегося на фигуру поэта-теурга, статье «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906): «Обряды, песни, хороводы, заговоры сближают людей с природой, заставляют понимать ее ночной язык, подражают ее движению. Тесная связь с природой становится новой религией, где нет границ вере в силу слова, в могущество песни, в очарование пляски. Эти силы повелевают природой, подчиняют ее себе, нарушают ее законы, своею волей сковывают ее волю. Опыренный такою верой сам делается на миг колдуном и тем самым становится вне условий обихода. Это страшно для спокойствия домашнего очага, для здоровой правовой нормы, для обычая, который обтрепался и потерял смысл, протянувшись сквозь столетия, для церковного догмата, который требует слепой веры и запрещает испытывать тайну. Колдун – самодовлеющий законодатель своего мира; он создал этот мир и очаровал его, смешав и сопоставив те обыденные предметы, которыми вот сейчас пользовался другой – здоровый государственный или церковный законник, создающий разумно, среди бела дня, нормы вещного, государственного, церковного права. И предметы, такие очевидные и мертвые при свете дневного разума, стали иными, засияли и затуманились. ***От новых сочетаний их и новых граней, которыми они никогда прежде не были повернуты, протянулись как бы светящиеся отравленные иглы;*** – они грозят отравить и разрушить тот – старый, благополучный, умный быт – своими необычными и странными остриями. Вот почему во все века так боятся магии – этой игры с огнем, испытующей жуткие тайны» [Блок, 1962, 5: 43–44] [4].

Пожалуй, уже отсюда может стать понятно, почему прямой ход воспринимается как производный от возвратного хода. *Поэма* в греческом языке значит прежде всего «произведение, работа, вещь,

творение, тварь, стихотворение, поэма, сочинение», и только во втором значении это «дело, действие» – но опять-таки скорее действие как нечто статичное и обозримое, как результат действия, чем как процесс. И творец по-гречески – «поэт» – тот, кто творит вещь, произведение, «поэму» возвратным вихревым ритмом, создающим *образ*. Творец – тот, кто созидает вещи, *закрывающие* в себе сотворивший их ритм. Греческий мир – космос, где каждая вещь имеет не просто свое место, но место, впервые возникшее именно для того, чтобы в нем существовала эта вот вещь, место, являющееся своего рода «плацентой» вещи в мироздании [5]. Это мир образов и форм.

Римский мир – мир процесса, римские боги – боги процессов («богиня прорастающего зерна», например), и творец на латыни – *pro-sator* (от *pro-sego* – сеять и в результате посева производить; порождать, вызывать; но в одном из значений – и буквально – выдвигать, высовывать). Прозатор управляет процессом [6], транслирует ритм, уже наличествующий, уже заложенный в нем как в вещи, как в твари, *образованной* Поэтом. Маг не бог – но тот, кто имеет доступ к вещам, кто способен к их трансформации (не созиданию) путем транслирования собственного ритма, преобразующего вихревой ритм вещей. Каждому процессу у римлян соответствует свой бог. Каждый этап поступательного развития вещи – следствие действия нового преобразующего ритма нового бога. У прорастающего зерна иная богиня, чем у наливающегося колоса. Но этих богов, определяющих этапы процесса, должен был первоначально сотворить Поэт...

Элементы, принадлежащие области «оперативной поэтики», как бы нефункциональны в рамках произведения (или их функция чрезвычайно трудно определима и при любом определении вызывает полемику), поскольку их задачей является не формирование внутреннего образа, не формирование автономной целостности, но установление контакта с реальностью и *прямое* воздействие на реальность. Под прямым воздействием имеется в виду, в отличие от привычно признаваемого нами воздействия литературы и искусства на сознание и подсознание читателя, формирующего ценностные установки и мечтания, воздействие непосредственно на структуру личности, осуществляемое посредством глубинного *ритма*. Этот ритм есть то, что в известном, в том числе и блоковском, определении стиля: «внешнее выражение глубоко внутреннего» [7], стоит за словами «глубоко внутреннее». Результатом такого воздействия будет ситуация, которую можно описать словами Ф.М. Достоевского: «Можно многое не сознать, а лишь чувствовать. Можно очень много знать бессознательно» [Достоевский, 1980, 21: 37–38]. Это бессознательное знание, обретаемое вследствие

взаимодействия с произведениями искусства, возможно постольку, поскольку искусство является уникальным среди всех способов человеческого познания и сообщения знаний. Эта уникальность состоит в том, что искусство позволяет человеку приобретать *опыт* в отсутствие опыта. Не отвлеченным знанием, но именно *чувственным опытом* [8] снабжает нас искусство – а опыт как раз и является вещью, которая, полученная нами, очень долго может существовать именно как бессознательное, то есть неотрефлексированное знание, и в этом неотрефлексированном виде тем успешнее управлять нашими поступками.

Произведения с ярко выраженным действием оперативной поэтики обладают очевидным, чрезвычайным и необычным, воздействием на воспринимающих.

О двух моментах такого наглядного выступления оперативной поэтики на первый план (причем, качественно различных, или, вернее, существенно различающихся способом своей «оперативности») пишет А.В. Михайлов (не употребляя, конечно, термина «оперативная поэтика» и размышляя на совсем другую тему – но тем существеннее эти свидетельства). Первый связан с творчеством Каспара Давида Фридриха и его оценкой Ф.В.Б. фон Рамдором. «Ф.В.Б. Рамдор, полемизировавший с Фридрихом в 1809 году и потому особенно известный в истории искусства, теоретик-дилетант с солидными знаниями и длинной косицей, прочно привязывавшей его к особому, сословно-окрашенному эстетизму последней трети XVIII века, – Рамдор различал *эстетическое* и *патологическое* действие искусства и опирался при этом на эстетическую традицию, проходящую через весь XVIII век: “эстетическое” воздействие есть воздействие, собственно присущее искусству, вызывающее “незаинтересованное” любование предметом; противоположное эстетическому воздействию, названное у Рамдора патологическим, пробуждает у зрителя подлинный интерес (интерес в настоящем значении этого слова, а не в современном, расхожем, нейтральном), то есть, другими словами, ввергает зрителя в те же самые жизненные связи и конфликты, из которых любое искусство, естественным образом, должно извлекать человека. “В искусстве мы радуемся тому, как искусство играет с нашими чувствами (*Rührungen*), – пишет Рамдор. – Если бы искусство могло переносить нас в настоящее волнение чувств (*in eine wahre pathologische Rührung*), то эстетическое воздействие (*Rührung*) отпадало бы, – произведение искусства перешло бы в природу, наслаждение прекрасным – в действительную взволнованность (*Sympathie*)”» [9]. С точки зрения Рамдора, искусство Фридриха «эстетически недопустимо, поскольку оно <...> ввергает зрителя в ту самую **подлинную жизнь**, извлекать из которой должно

его всякое художественное произведение» [Михайлов, 1997: 722]. В сущности, Рамдор чутко отмечает (и из всех сил протестует против этого – как у Блока всякий добропорядочный обыватель или законник против действий мага) смену качества поэтики, превращающейся здесь в поэтику оперативную. Самым заметным проводником этой оперативной поэтики, видимо, являются знаменитые фигуры в пейзажах Фридриха, их порой называют «заместителями зрителя», что не совсем точно – они скорее не заместители, а «вместилища» зрителя, объекты отождествления для зрителя – их взгляд всегда направлен на пейзаж, к зрителю они часто повернуты спиной – это, в сущности, место, куда художник предлагает предстоящему войти – и не даром Новалис, кажется, говорил о «Монахе у моря»: «Я был тем монахом». При этом то место, куда художник предлагает войти зрителю, есть *природа* – не ландшафт как место, где просто размещается человек, но природа как нечто самостоятельное, недоступное, человеку противостоящее (или вступающее с ним в контакт), природа как стихия в самом прямом (магическом) смысле слова. Таким образом, зритель приводится в контакт с тем, с чем ему редко случается контактировать в реальности – с тем, что обычно скрыто за «разрисованным занавесом» повседневности.

Явление оперативной поэтики иным образом Михайлов фиксирует у Фюссли (1741 – 1825), выявляя здесь, правда, момент иллюзорности, театральности или «сверхъясности иллюзорного порядка» [Михайлов, 1997: 771]. «Картина должна как бы исчезнуть перед зрителем (это прекрасно оправдывает, считал Фюссли, ее художественную незавершенность), тогда перед ним распахнется сам мир “идеи”, творчества, **действия**. Так, в глазах Фюссли, Микеланджело велик тем, что фрески его для зрителя исчезали и зритель непосредственно становился свидетелем *самого* сотворения» [Михайлов, 1997: 771]. Для самой природы искусства Фюссли, пишет Михайлов, «важно, чтобы осуществился пусть секундный контакт зрителя и **сюжета** картины, чтобы зритель, пусть на мгновение, действительно вошел в действие такого живописного театра. Этот театр у Фюссли – мифологический, в нем, как позднее у Рихарда Вагнера, вершатся судьбы богов и героев» [Михайлов, 1997: 772]. То, о чем говорит здесь Михайлов, можно назвать одним словом – *мистериальность*. Именно мистериальность, как известно, почиталась символистами в качестве высшего этапа развития искусства [10], должного стать теургическим; но достигалась она так или иначе искусством на любом этапе его прохождения сквозь историю – как только способность того или иного искусства к мистериальности истощалась, оно очень быстро оказывалось маргинальным и на грани пренебрежения и забвения. С другой стороны, мы имеем

совсем недавние многочисленные примеры огромной востребованности часто, по мнению искушенных судей, весьма «эстетически несовершенных» (как тут не вспомнить Рамдора!) искусств («авторская песня», рок-песня), и эта востребованность объясняется именно мистериальной составляющей этих искусств. Мистериальность же произведений искусства, что мы можем видеть из только что приведенных примеров и из инвективы Рамдора, внешним образом проявляется как очевидное, чрезвычайное и необычное («патологическое») воздействие на воспринимающих.

Полагаю, никто не усомнится, что именно очевидное, чрезвычайное и необычное воздействие на воспринимающих объединяет картину Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос» (или «Груп Христа в могиле»), роман Ф.М. Достоевского «Идиот», поэму А.А. Блока «Двенадцать» и роман Б.Л. Пастернака «Доктор Живаго».

О том, какое действие оказывает на чуткого читателя роман «Идиот», рассказано в не так давно опубликованном письме, в сущности – блестящем эссе, Артура Абрагамовского «Бешеная икона» [Абрагамовский, 2004: 451–455]. В частности, он пишет: «Позволю себе сослаться на свой собственный опыт. Когда я впервые читал “Идиота”, – а по обстоятельствам жизни это было в больнице накануне операции, – то был не то что потрясен, а даже как бы вне себя. Пробежав глазами последние строчки, я захлопнул книгу и поцеловал переплет, буквально впившись в него губами, а потом прошептал: “бешеная икона... бешеная икона...” Я никогда не целую книги, если это не Библия, а слова о “бешеной иконе” сказались как бы сами собой, помимо моей воли, в стороне от моего сознания. Я потом долго думал и не мог понять, что же имелось в виду в этих словах; – что нечто положительное, это я понимал, но меня одинаково смущали оба эти слова – как “икона”, так и “бешенство”: “икона” применительно к роману выглядела неуместно-возвышенно и сакрально (это вам даже не “фреска” или “витраж”), а “бешенство” навряд ли можно считать похвалой или хотя бы просто одобрением... свести же оба понятия воедино вообще было невозможно, – но, однако же, я свел» [Абрагамовский, 2004: 452]. Надо ли говорить о том, что, несмотря на непонятность слов «бешеная икона», совершенно очевидна их применимость и к картине Гольбейна и к поэме Блока.

Пожалуй, реакция Абрагамовского на роман «Идиот» и реакция Рамдора на творчество Фридриха могут пояснить друг друга и пролить свет на характер анализируемого явления. «Полемика Рамдора с Фридрихом была вызвана знаменитой, написанной для домашней капеллы графа Туна в Тетшене, картиной “Распятие в горах” (“Das

Kreuz im Gebirge” <...>) <...> Одно Рамдор выражает с предельной ясностью: алтарный образ должен вызывать в созерцающем его человеке чувство благоговения (Andacht), а для этой цели куда более подходит “историческая живопись” (напротив, “если пейзажная живопись будет пробираться в церкви и прокрадываться на алтари, то это подлинная дерзость”), и потому, что она изображает само молитвенное благоговение, “представляет нам события, известные нам с детства, самый легкий намек на которые вызывает в нас множество самых трогательных (rührendster) фактов, черт характера, слов; и, наконец, наглядно представляет нам Тайную Вечерю и приглашает нас <...> достойным образом принять причастие” и т.д. Согласно Рамдору, получается, что для того, чтобы картина, и в данном случае, алтарный образ, не вызывала в нас “патологического”, то есть жизненного, не эстетического волнения, она именно ту ситуацию, которая вызывает такое жизненное волнение – здесь сцену Тайной Вечери – должна наглядно и убедительно представить зрителю» [Михайлов, 1997: 720–721]. Далее Михайлов разъясняет ход мысли Рамдора: «<...> “историческая картина”, картина с определенным сюжетом, отстраняет этот сюжет для зрителя, эстетически претворяет его, поддерживает в зрителе необходимую и уже направленную по нужному руслу направленность его чувств; кроме того, такая картина относится к замкнутому кругу мифологических, религиозных или реально-исторических сюжетов и тем самым к уже так или иначе отстраненному, эстетически пресуществленному миру образов, миру размеренному и размеченному, благоупорядоченному. Иное дело – зритель, оказавшийся перед произведением пейзажной живописи <...> - оно, как мы уже слышали, ввергает зрителя в ту самую **подлинную жизнь**, извлекать из которой должно его всякое художественное произведение» [Михайлов, 1997: 722].

Получается, что «историческая картина» прочно отделяет предстоящего от изображаемого события, замыкая это событие в рамках иного момента времени, к которому у предстоящего нет никакой возможности подступиться. Фридрих же – и это и вызывает чрезвычайное возмущение Рамдора – создает в своем пейзаже с Распятием место, где предстоящий может и должен встретиться со Христом, место, представляющее собой *нечто*, более доступное скорее предстоящему, чем *историческому* событию Распятия (горный пейзаж Фридриха – это пейзаж северных Альп). Следовательно, перед нами то, что Рамдор назовет «аллегорией» – событие Распятия в вечности и одновременно в *каждом* моменте времени – и, соответственно, доступное каждому в любой момент времени. Для встречи с *этим* Распятием

скорее требуется преодоление *пространства*, духовное или физическое восхождение («Крест в горах»). И это требование, безусловно, подвергает зрителя в самую подлинную жизнь, вместо того, чтобы извлекать его из нее, как «положено художественному произведению».

«Бешеная икона» Абрагамовского – икона, потому что именно икона обеспечивает нам *непосредственное присутствие* изображенного на ней, приводя это изображенное из-за границ времени, но она – «бешеная», потому что здесь то, что должно оставаться, по нашему мнению, потусторонним, абсолютно втягивается в пространство нашей реальности, в нашу сиюминутность, предстает нам как событие нашей подлинной, даже нашей «низкой» жизни, агрессивно, «бешено» воздействующее на наши чувства. Можно сказать, что всякое такое произведение искусства являет нам еще одну ступень кенозиса Божества, еще одну жертву, которую приносит Христос для встречи с нами. Для встречи с нами там, где мы можем быть одушевлены истинным жизненным волнением, а не эстетическим созерцанием...

Чтобы показать, как работает такой образ у Достоевского, напомним знаменитую сцену из романа «Братья Карамазовы» (глава «Бесенок»), когда Алеша приходит к Лизе Хохлаковой и она рассказывает ему: «Вот у меня одна книга, я читала про какой-то где-то суд, и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распял на стене, прибил гвоздями и распял, а потом на суде сказал, что мальчик умер скоро, чрез четыре часа. Эка скоро! Говорит: стонал, все стонал, а тот стоял и на него любовался. Это хорошо!

– Хорошо?

– Хорошо. Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть. Я очень люблю ананасный компот. Вы любите?

Алеша молчал и смотрел на нее. Бледно-желтое лицо ее вдруг исказилось, глаза загорелись.

– Знаете, я про жиду этого как прочла, то всю ночь так и тряслась в слезах. Воображаю, как ребеночек кричит и стонет (ведь четырехлетние мальчики понимают), а у меня все эта мысль про компот не отстает» [Достоевский, 1976, 15: 24].

За распятием младенца отчетливо встает распятие Христово, причем Достоевский настойчиво прорисовывает его, используя неправильность и неопределенность разговорного языка. Здесь надо заметить, кстати, что «неряшливости языка», в которых принято обвинять Достоевского, всегда работают в его тексте – то есть всегда функционально нагружены, и, следовательно, являются не «неряшливостью

языка», а художественным приемом [11]. Слова: «<...> читала про какой-то где-то суд, и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обеих ручках, а потом распял на стене...» – звучат так, словно «жид» распинает мальчика по приговору суда, что конечно напоминает нам сразу и о евангельских событиях и о вечно возобновляющемся в истории обвинении: «Жиды Христа распяли!» При этом слова «какой-то» и «где-то» относят событие в область временной и пространственной неопределенности, как бы выводя его за пределы текущего времени, а одновременно и напоминая постоянный зачин храмовых евангельских чтений: «Во время оно...» «Пальчики обрезал» – во-первых, воспроизводит структуру евангельских Страстей, где мучение и надругательство предшествуют Распятию, а во-вторых, связывает эпизод с романным целым, где отрезание (капитан Снегирев), укушение (Илюшей Алеше), защемление (Лиза) пальцев становятся знаками мучительства и самомучительства по преимуществу. Четыре часа на кресте (в евангелиях – несколько больше чем «с шестого до девятого часа»), «любование» (редеющая толпа перед крестом), «стоны» (крик перед смертью «Или, или! Лама савахвани!») связывают внутренний и внешний образ неразрывными и, казалось бы, бросающимися в глаза связями. Но в том-то и дело, что связи эти абсолютно не воспринимаются при первом чтении! (А часто и при втором, и при третьем...) Эпизод с ананасным компотом принес Достоевскому славу антисемита, а его героине репутацию несовершеннолетней истерички – потому что практически никто из писавших о романе не увидел внутреннего образа распятия мальчика! И это «затмение читателей» тоже входило в задачу писателя.

Нас должна поразить и возмутить дикость и непонятность сцены, прежде чем мы начнем ее *понимать*. Потому что дико и страшно – представлять, что кто-то ест ананасный компот, глядя на распятого им и стонущего младенца. Но давно перестали вызывать смущение просьбы о сладости житейской перед Распятием. «Кубок жизни», от которого не захочет до 30 лет отрываться Иван, один из центральных концептов «Братьев Карамазовых» – родственник ананасного компота. Но мы все пристрастились к этому кубку – и мы все молим о жизненном благополучии Истекающего кровью на кресте, распиная Его одновременно своими непрерывными прегрешениями. «Жиды распяли Христа» однажды, напоминает нашему подсознанию Достоевский, мы распинаем Его ежедневно и ежечасно. Не кто-то распял – «я сама распяла». Этот христианский ответ Лизы вызвал самое большое негодование критиков, писавших о болезненном, расстроенном воображении героини и садизме автора...

Перечисленные выше произведения создавались их авторами в переломные моменты истории. «Двенадцать» – на подъеме социалистической и атеистической революции, в январе 1918 года. «Мертвый Христос» – в 1521 – 1522 – на подъеме Реформации [12], в момент, типологически идентичный моменту создания «Двенадцати», когда все принципы нового наступающего миропонимания и миропорядка уже декларированы, но находятся еще в начале своего воплощения. То, что начало Реформации было не только типологически, но и *идеологически* идентично началу атеистической революции в России, может продемонстрировать, например, следующий пассаж из предисловия Ренана к тринадцатому изданию «Жизни Иисуса»: «Некогда приходилось доказывать во что бы то ни стало, что Иисус был Богом, а в наши дни протестантская теологическая школа должна доказывать не только то, что он был не более как человеком, но еще и то, что он сам никогда иначе и не смотрел на себя. Стараются изобразить его человеком здравого смысла и по преимуществу человеком практическим; его преобразуют по образу и по духу современной теологии» [Ренан, 1991: 13].

«Идиот» в окончательной редакции начинает создаваться в декабре 1867 года, в то время как в апреле 1866 прозвучал выстрел Каракозова [13], открывший «охоту на Царя», завершившуюся через месяц после смерти Достоевского, 1 марта 1881 года. Одновременно в 1860-е годы в Европе (а «Идиот» – на всякий случай, напомним – пишется в Европе) одно за другим выходят переиздания «Жизни Иисуса» Эрнеста Ренана, автора, решавшего задачу трансляции идеи «только человечности» Иисуса Христа на самую широкую по тому времени публику (перевод на русский язык, что чрезвычайно характерно, вышел в 1906 году) [14]. Черновики романа «Идиот» с завидной регулярностью полемически отсылают нас к указанному произведению Ренана, меж тем в окончательном тексте романа упоминания Ренана абсолютно отсутствуют. В творческой системе Достоевского это означает только одно – *весь* роман становится полемикой с идеями Ренана, полемика уходит из дискурса потому, что становится структурообразующей для произведения в целом [15].

Таким образом, типологически и идеологически момент создания «Идиота» идентичен моментам создания «Двенадцати» и «Мертвого Христа». Все эти произведения создаются в момент начала очередного витка «атаки на Христа» [16], закладываются авторами в основание этого витка с тем, чтобы постепенно трансформировать процесс изнутри. При чем теми, кто ведет «атаку на Христа», эти культурные тексты вполне могут восприниматься как работающие на них, несмотря на все связанные с текстами и их авторами недоумения. По-

лучается, что произведения со свойствами оперативной поэтики – это своего рода скрытые бомбы замедленного действия, вещи, от граней которых, говоря словами Блока, потянулись «светящиеся отравленные иглы», не замечаемые до поры до времени (вернее – ощущаемые, но неотрефлексированные до поры до времени), чему весьма способствует господствующее в общественном сознании «эстетическое» восприятие художественных произведений [17].

Примечания

1. Или – в восприятии произведений искусства. Впрочем, это взаимосвязанные процессы.
2. О параллелизме и аналогии как основном принципе построения заговора см., например: Афанасьев, А. Поэтические воззрения славян на природу: в 3 т. – Т. 1. – М.: Индрик, 1994. – С. 423–426. На принципе аналогии хорошо видно, как замкнутое внутри себя произведение размыкается вовне, обретает транслирующий ритм. Напр., известное «Сказание об Исиде величайшей богине», легшее в основу мощных целительных египетских заговоров, рассказывает об одном центральном для мироздания случае болезни и исцеления, когда отравленный змеем, сотворенным хитрой Исидой, Ра должен открыть богине истинное свое имя, чтобы излечиться, – и пока Ра называет вместо истинного имени свои клички, исцеление невозможно, так как богиня получает «доступ» к исцеляемому, только узнав его имя. Без имени ее магия не работает. Но когда измученный Ра открывает Исиде истинное имя свое, она получает доступ и ко всем именам вещей, так как имя Ра – центр мироздания, и Исида становится величайшей целительницей. Это сказание составляло первую половину заклинания, его «произведение». Далее шла вторая часть, в которой, опираясь на прецедент исцеления Ра, к Исиде обращались с просьбой (точнее было бы сказать – требованием) по поводу конкретного случая. И здесь «исконные» образы приобретают транслирующий ритм, переносящий действие замкнутого в себе за гранью времени события в тот момент времени, когда произносится заговор.
3. В этом абзаце я скорее пытаюсь описать непосредственно воспринимаемое ритмическое отличие, чем точно определить, за счет чего оно достигается. Последнее требует серьезного дополнительного анализа. Но разница между вихревым, замкнутым и «открытым», транслирующим ритмом очень ощутима. Собственно, по этому признаку и можно отличить мгновенно «поэтическое произведение» от заговора, что становится все более актуально при анализе творчества современных поэтов, композиторов, рок-исполнителей. См., напр., творчество группы «Мельница», в частности, текст песни «Прялка»: [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.melnitsa.net/>
4. Здесь и далее в цитатах: курсив + полужирный – выделено мной; полужирный – выделено цитируемым автором.

5. См. об этом, напр.: Михайлов, А.В. Судьба вещей и натюрморт // А.В. Михайлов. Обратный перевод. Русская и западноевропейская культура: проблемы взаимосвязей. – М., 2000.
6. См. об этом, в частности, работу Ф.Ф. Зелинского «Рим и его религия», особенно следующий пассаж: «Тут прежде всего бросается в глаза контраст между греческой и римской религией: насколько та трансцендентна, настолько эта **имманентна**. Верующий грек насколько бы не удивился, если бы ему где-нибудь на дороге встретилась его Деметра в виде высокой и полной женщины, с ласковой улыбкой на лице; римлянин никогда в такой женщине не признал бы своей Цереры, – она обь-является ему исключительно в растущем хлебе. Затем, я нарочно ска-зал: в **растущем** хлебе: пока хлеб еще не взмошел, а посеянный покоится в земле, его ведаёт не Церера, а Сатурн; когда он уже вырос и цветёт – Флора; когда он готов к жатве – Конс (Consus). Как видно отсюда, бо-жество обитает не в предмете, а в *акте*; чувство надежды и страха везде одинаково, но оно различно окрашивается, смотря по тому, в каком фа-зисе находится вызывающий его предмет, а с изменением этой окраски изменяется и соответствующее ей божество. Мы только что назвали римскую религию имманентною; теперь мы можем прибавить и еще одно определение: будучи имманентна, она не субстанциональна, а **акту-альна**. Прошу читателя запомнить это определение и не смущаться мнимыми исключениями, которые ему подскажет его эрудиция; дей-ствительно, встречаются примеры, в которых однообразие и постоян-ство акта вызывает иллюзию субстанциональности. Мы ими еще зай-мемся, и тогда призрачность этой субстанциональности станет очевид-ною» [Зелинский, Ф.Ф. Соперники христианства. – М.: Школа-Прогресс, 1996. – С.18].
7. См. об этом: [Касаткина, 2004: 70 – 93].
8. Об этом свойстве искусства много думал Л.Н. Толстой, так суммировав свои размышления: «Искусство есть деятельность человеческая, состо-ящая в том, что один человек сознательно известными внешними зна-ками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди зара-жаются этими чувствами и переживают их» [Толстой, Л.Н. Что такое искусство? // Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. – М., 1951. – Т. 30. – С. 65].
9. Михайлов, А.В. Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха // Михай-лов, А.В. Языки культуры. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 719–720. Михайлов цитирует: Caspar David Friedrich in Briefen und Be-kenntnissen / Hrsg. von S. Hinz. – Berlin, 1968. – S. 154–155.
10. Из последних исследований на эту тему см.: Бычков В.В. Русская теургиче-ская эстетика. – М.: Ладомир, 2007. В частности, главу «Вячеслав Иванов. От символизма к теургии», особ. стр. 505–507.
11. На это постоянно указывает и Ольга Меерсон. См., напр.: Меерсон Ольга. Четвертый брат или козел отпущения ex machina? // Роман Ф.М. Досто-евского «Братья Карамазовы»: современное состояние изучения / под ред. Т.А. Касаткиной. – М.: Наука, 2007. – С. 574.

12. Не просто на подъеме – прямо-таки на гребне, на сломе эпохи. Эта картина, заказанная для Базельского Мюнстера, никогда не заняла того места, для которого предназначалась. К моменту ее написания для картин уже не было места в храмах...
13. Достоевский очень эмоционально откликнулся и на само событие, и на реакцию на него в Европе.
14. Характерно и то, что Блок накануне написания «Двенадцати» читает «Жизнь Иисуса» Ренана и задумывает – «с Любой – пьесу об Иисусе-художнике, который “все получает от народа”» [Блок, А. Собр. соч.: в 8 т. – М.; Л. 1960–1963. – Т. 7. – С. 316–317]. Цит. по: Пайман, Аврил. Ангел и камень. Жизнь Александра Блока: в 2 кн. – Кн. 2. – М.: Наука, 2005. – С. 225.
15. См. об этом: [Касаткина, 2004: 161] и далее. В этом смысле характерны черновики к «Бесам» и «Братьям Карамазовым», изобилующие отсылками к Откровению Иоанна Богослова и особенно к эпизоду, обозначаемому Достоевским как «Илия и Енох». Все прямые отсылки исчезают из окончательных текстов – и, опять-таки, потому, что указанный прототекст становится в них структурообразующим.
16. Казалось бы, из этого ряда выпадает «Доктор Живаго». И действительно, было бы натяжкой попытаться встроить его в этот ряд, определив время его написания (1945 – 1955 годы) как время возобновления гонений на Церковь после краткого и вынужденного отступления безбожной власти в период Великой Отечественной войны. (Хотя для этого есть основания в осознании указанных событий Пастернаком. «Посылая в письме поэтессе Вере Звягинцевой к Новому 1948 году стихотворение “Рассвет”, Пастернак назвал его “плохим Блоком”, имея в виду его тематическую и стилистическую близость с блоковским “Вторым крещением”:

И в новый мир вступая, знаю,
 Что люди есть, и есть дела.
 Что путь открыт наверно к раю
 Всем, кто идет путями зла.

Для Пастернака “вторым крещением” был осознанный возврат к истокам любви, добра и красоты, выраженным в Евангелии, которые питали поэтическое поколение 10-х годов. В стихотворении правдиво отразилось ощущение богооставленности, которое сопровождало его поколение в годы “войны, разрухи”. Пробуждением стало откровенное Божье заступничество, сказавшееся в победе над фашизмом» [Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Биография. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.russofile.ru/articles/article_79.php. Загл. с экрана]. Однако в это десятилетие происходит не столь заметный, как это отступление и затем возобновление гонений, но гораздо более радикальный слом. Если раньше Христа гнали ненавидящие его враги – и гнали со злобой как «исправившегося Бога» – то именно теперь, в указанное десятилетие, подготавливается и наступает период совсем иных гонений – теперь, при нарастающем благополучии страны, Он становится просто *лишним*, не понадобившимся. Ненависть и вызов все же оставались средствами

связи с Божеством; удовлетворенность здешним становится плотной стеной, «крышкой» здешнего мира, гораздо радикальнее отделяющей людей от горнего, чем любая ненависть... А Пастернак подводит мину как раз под эту «крышку», апеллируя в том числе и ко времени Революции: «Вы подумайте, какое сейчас время! И мы с вами живем в эти дни! Ведь только раз в вечность случается такая небывальщина. Подумайте: со всей России сорвало крышу, и мы всем народом очутились под открытым небом. И некому за нами подглядывать. Свобода! Настоящая, не на словах и в требованиях, а с неба свалившаяся, сверх ожидания. Свобода по нечаянности, по недоразумению, – исповедуется Живаго Ларе. – Вчера я ночной митинг наблюдал. Поразительное зрелище. Сдвинулась Русь-матушка, не стоит ей на месте, ходит не находится, говорит не наговорится. И не то чтоб говорили одни только люди. Сошлись и беседуют звезды и деревья, философствуют ночные цветы и митингуют каменные здания. Что-то евангельское, не правда ли? Как во времена апостолов. Помните, у Павла? "Говорите языками и пророчествуйте. Молитесь о даре истолкования"» (ч. 5, гл. 8) Е.Б. Борис Пастернак. Биография. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.russofile.ru/articles/article_79.php. Загл. с экрана].

17. Подробный анализ «Мертвого Христа», «Идиота» и «Двенадцати» с точки зрения оперативной поэтики см. в статье: Касаткина Т. Феномен «Ф.М. Достоевский и рубеж XIX–XX веков» // Достоевский и XX век: в 2 т. / под ред. Т.А. Касаткиной. – М.: ИМЛИ РАН, 2007. – Т. 1. – С. 143 – 198.

Библиографический список

1. Morson G. S. Tempics and The Idiot // Celebrating Creativity: Essays in Honor of Jostein Bortnes, ed. By Knut Andreas Grimstad & Ingunn Lund. – Bergen: University of Bergen Press, 1997. – P. 108–134; на русском языке: Морсон Г.С. «Идиот», поступательная (процессуальная) литература и темпикс / Г.С. Морсон // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения / под ред. Т.А. Касаткиной. – М.: Наследие, 2001. – С. 7– 27.
2. Блок, А.А. Поэзия заговоров и заклинаний / А.А. Блок // Блок А. Собр. соч.: в 8 т. – Т. 5. – М.; Л.: ГИХЛ, 1962. – С. 43–44.
3. Касаткина, Т. О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле» / Т.А. Касаткина. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – 480 с.
4. Достоевский, Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Т. 15 / Ф.М. Достоевский – Л.: Наука, 1976. – 624 с.
5. Достоевский, Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – Т. 21 / Ф.М. Достоевский – Л.: Наука, 1980. – 551 с.
6. Михайлов, А.В. Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха / А.В. Михайлов // Языки культуры / А.В. Михайлов. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 719–720.

7. Михайлов, А.В. О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века / А.В. Михайлов // Языки культуры / А.В. Михайлов. – М.: Языки русской культуры, 1997.
8. Абрагамовский, А. «Бешеная икона» / А. Абрагамовский // Достоевский и мировая культура: альманах. – СПб.; М., 2004. – № 20. – С. 451–455.
9. Ренан, Эрнст. Жизнь Иисуса / Эрнест Ренан. – М.: СП «Вся Москва», 1991. – 336 с.