
ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИЗУЧЕНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ

УДК 008.001.14

Т. С. Злотникова, Т. И. Ерохина

Номо Extremis русской культуры (семантика «пограничности»)

Выполнено по гранту РГНФ 15–03–00655

В статье представлены критерии и позиции, раскрывающие специфику дефиниции «пограничность» как культурного феномена. Проанализированы инвариант и вариативность концепта «пограничность» в контексте русской культуры, отмечены онтологические основания семантической и экзистенциальной проблематики русской культуры в аспекте пограничности. Выделены уровни концептуализации понятия «пограничность», обозначены концептосфера (личность, граница, край, бездна, крайность) и методологические (междисциплинарные) подходы к осмыслению пограничности. Особое внимание уделено творчеству как феномену, который представлен в его безграничности, трансграничности и границе между различными сферами. Обозначен пограничный характер творчества, который может быть репрезентован в контексте бинарных оппозиций глобального и локального, текста и контекста, массовых потребностей и личностных интенций. Особое внимание авторы статьи уделяют эстетике и феноменологии пограничности, обращаются к осмыслению мотива не востребованности творческой личности как пребывания на границе мечты и обыденности. Рассмотрены образы-символы (зазеркалья, стены, безумия), характеризующие пограничность существования и самоощущения творческой личности в художественной практике. Определены ментальные основания пограничности русской культуры.

Ключевые слова: пограничность, русская культура, творчество, граница, личность, художественная практика, концепт, семантика, Номо Extremis.

THEORETICAL ASPECTS TO STUDY CULTURAL PROCESSES

T. S. Zlotnikova, T. I. Erokhina

Homo Extremities of the Russian Culture (semantics of «frontier»)

The criteria and positions revealing the specificity of the definition «frontier» as a cultural phenomenon are exposed in the article. The invariant and variability of the concept «frontier» in the context of Russian culture are analyzed. It notes the ontological foundations of semantic and existential problematics of Russian culture in the aspects of frontier. It separates the levels of conceptualization of the definition «frontier». The sphere of concepts (a person, a border, a rim, an abyss, an extreme) and methodological (cross-disciplinary) approaches to the understanding of frontier are denoted. A particular attention is drawn to the creativity as a phenomenon proposed in its infinity, cross-border and borderline between different spheres. It denotes the frontier character of creativity representing in the context of the binary opposition of global and local, text and context, mass needs and personal intentions. The authors focus on aesthetic and phenomenology of frontier, and advert to the understanding of motive of the creative personality absence of demand as stay on the borderline between dream and reality. It describes the imagery-symbol (illusion, wall, madness) characterizing frontier of existence and self-awareness of the creative personality in art practice. It defines the mental foundations of frontier of Russia culture.

Keywords: frontier, Russian culture, creativity, borderline, personality, art practice, concept, semantics, Homo Extremis.

1. Семантика «пограничности» и концептуализация понятия

Слово «пограничность» – сугубо русское, не имеющее буквального перевода на другие языки в силу немалого набора коннотаций, которыми характеризуется его бытование в обыденной и научной речи. Для работы над научным проек-

том, названным «Пограничность как философско-эстетический модус русской культуры», тем не менее, выбрано именно оно – как позволяющее выявить и подчеркнуть многогранность и парадоксальность проблемы.

Обратившись к словарям, мы выбрали тот английский аналог (но отнюдь не перевод), который

наиболее точно соответствует нашему пониманию проблемы и которым мы пользуемся при подготовке аннотаций и других справочных материалов по исследованию.

Часто электронные ресурсы предлагают *the borderline*, его выдает Яндекс в ответ на русское слово *пограничность*, хотя обратный перевод с английского вместо существительного выдает прилагательное *пограничное*. Но мы выбрали другой вариант, ибо *borderline*, скорее, имеет в виду физическую (материальную) границу-рубеж.

Понимая, что русское слово *пограничность* своеобразно и требует особых смысловых акцентов, мы отобрали варианты толкования другого, более привычного слова – *граница*. Получили следующее. *Border* может переводиться на русский язык как *граница, рубеж*, здесь же в качестве дополнительного понятия появляется *boundary* (ровно с тем же русским значением, а также с дополнительными, утилитарными *бордюр* и *кайма*). В разных словарных версиях «отклик» на вопрос о *границе* таков: *boarder* – граница, *division* – разделение, деление, есть даже *line* – строка, строчка.

Наш выбор для перевода не слова, но понятия *пограничность* на английский язык – *frontier* (чаще всего являющийся переводом русского «рубеж»). Выбранное нами английское слово ближе к *грани*, то есть к характеристике не предметной реальности, но психоэмоционального состояния.

Таким образом, русский язык, отражающий ментальные и интеллектуальные реалии, предлагает две не слишком крепко связанные между собой версии пограничности: материальную (прежде всего, пространственную) и духовную (психологическую, эмоциональную, интеллектуальную).

Наряду с привычной работой в поле английских «вариаций»? полезно вспомнить и о латинской традиции работы с понятиями. Это дает дополнительные нюансы в семантической характеристике *пограничности* как культурного феномена.

Так, латинское *Extremis*, вынесенное нами в заголовок *Homo Extremis* (метафорически понимаемое как «Человек пограничный») – это в буквальном переводе не только ‘граница’, но и ‘край’. Такая интерпретация может быть дополнительно введена в круг проблем, в том числе с особым акцентом на «крайности», которые, согласно русской культурной традиции, проявля-

ются и в декадансе, и в абсурдизме, и в постмодернизме... Экстремальность психологического состояния, пребывание на грани (границе) между жизнью и смертью, напряженность межличностных и социальных отношений – привычная характеристика российского человека. Ироническое высказывание автора конца XX века, И. Губермана, откровенно вырастает из ставшей классической пушкинской формулы:

Сегодня приторно и пресно
в любом банановом раю,
и лишь в России интересно,
поскольку бездны на краю.

Так трансформировалось трагическое звучание реплики, взятой у Пушкина, который сравнил «упоение в бою» с пребыванием «бездны на краю», подчеркнув едва ли не органическое стремление к риску непредсказуемости и ужасу неизвестности.

Вот почему мы полагаем, что вопрос о пограничности – это не просто семантическая, но и экзистенциальная проблема русской культуры. Отсюда следует предположение о нескольких уровнях *концептуализации понятия*. Мы видим возможность изучения и сопоставления *границ* между

- отдельными людьми или группами в аспекте изменения модуса коммуникации (от эпистолярной – к телеграфной, далее к телефонной и т. п., вплоть до виртуальной);
- автором и его произведением;
- фактом и его описанием, историческим, культурологическим, художественно-эстетическим (проблема действия и нарратива);
- образцом и интерпретацией (это и вопрос стилизации всего и вся, в том числе проблема культуры самого знаменитого рубежа веков – XIX и XX, это и вопрос переноса смыслов одного произведения и вида искусства в другое произведение и вид искусства – это демонстрирует едва ли не каждая эпоха, и каждая эпоха по-своему выстраивает границы между названными явлениями и процессами);
- национальным и космополитичным (что можно рассматривать и применительно к ряду прежних историко-культурных ситуаций, включая развитие новых художественных направлений, например, символизма, экспрессионизма, но имеет отношение и к значимой сегодня проблематике глобализации);
- великим и малым (и в социальном смысле – государство и его житель, и в экзистенциальном

смысле – например, «Мелкий бес», и в эстетическом смысле – прежде всего, трагическое и комическое);

– профессионализмом и дилетантизмом (причем последним – как спасением от ремесленничества, то есть, например, примитив в живописи, вербатим в театре и пр.);

– нормой и патологией (и в бытии творческой личности, и в специфике художественных направлений и методов, к примеру, символисты или романтики, да и все, кто жил в переходные эпохи и чья психика отражала пограничность бытия, а творчество – пограничный характер фантазии).

К важнейшим концептам в таком случае следует отнести

– *личность* (что само собой разумеется, ибо она является субъектом как осмысления, так и, в некоторых случаях, формирования пограничности);

– *границу* (концепт, предполагающий не только психоэмоциональную сферу, но и такие составляющие, как *пространство* и *время*);

– *край* (концепт, в котором уже нет названных координат, поскольку почва уходит из-под ног, а времени на то, чтобы спастись, нет) и связанную с этим концептом *окраину* (это касается России вообще и российской провинции в частности);

– *бездну* (здесь особо высвечивается то, что находится *позади* человека, оказавшегося на этом самом краю, и то, *чего нет* впереди, или, скажем иначе, то, что впереди ничего нет, то есть, нет *привычного* пространства и *понятного* времени);

– наконец, психологически и философски обеспеченную, хотя называемую вполне бытовым *край(нось)* – своего рода экзистенциальную ситуацию прорыва и срыва.

Обозначенная *концептосфера пограничности* предполагает обращение к междисциплинарной *исследовательской методологии*.

Не требует специальных доказательств то, что пограничность – проблема не только художественной деятельности, но и научной. Проблема пограничности как интеграции и, говоря современным языком, междисциплинарности независимо от формального признания существовала и продолжает существовать во взаимодействующих гуманитарных науках.

Психоаналитическая методология вполне логично входила в фундамент философских концепций, начиная с экзистенциализма. И хотя не эта проблема является нашим предметом, нельзя не отметить, что для современной психологии психо-

анализ стал структурной составляющей не только в качестве операционного материала. Недаром М. Мамардашвили в своих методологических построениях подчеркивал: «Психоанализ в действительности не исследует предмет так называемого бессознательного, который будто бы внутреннее, а создает возможность, условия для улова другого сознательного...» [7, с. 50].

Следовательно, не только гуманистическая, но и гуманитарно ориентированная проблематика психоанализа в ее методологическом качестве вполне корреспондирует с интересами эстетического и культурфилософского исследования.

Итак, мы говорим о методологической пограничности, позволяющей изучать одну из фундаментально значимых проблемы философии культуры – проблему творчества – в нескольких аспектах.

Первый аспект: как феномен эфемерно-прекрасный и потому *безграницный* (Н. Бердяев, К.-Г. Юнг, еще прежде Г. Гегель).

Н. Бердяев сопоставляет гениальность и святость (А. Пушкин – С. Радонежский), а также противопоставляет гениальность как «святость дерзновения» святости послушания. Существенно, что он видит гениальность как личностную, а не узкопрофессиональную характеристику, подчеркивая ее коренное отличие от таланта. «Гениальность, – замечает Н. Бердяев, – совсем не есть большая степень таланта – она качественно отличается от таланта». И даже, полемически настаивает он, гениальность, в отличие от таланта несущая на себе отпечаток «жертвенности и обреченности», может и вовсе «сгореть, не воплотив в мире ничего ценного» [1, т. 1, с. 174–176]. Мотив пограничности звучал у Бердяева постоянно: «Творческий акт всегда есть освобождение и преодоление», – отмечал он [1, т. 1, с. 40]. Однако не радость, но болезненность и трагичность видел он в самом существе творчества. Он различал «творческий порыв» и «творческий акт», считая целью первого «достижение иной жизни, иного мира, восхождение в бытии», а результатом второго – книгу, картину и т. п. [1, т. 1, с. 130].

По сей день ученые, работающие в различных областях знания, либо отталкиваются от послышки, либо приходят к выводу, родственному тому восторженно-беспомощному восклицанию, которое находим у строго-объективного К.-Г. Юнга. Он называл «тайну» творческого начала (как и тайну свободы воли) трансцендентной, утверждая, что «творческая личность – это загадка, к

которой можно, правда, приискивать отгадку при посредстве множества разных способов, но всегда безуспешно» [11, с. 115].

Г. Гегель же, прежде всех названных авторов, наметил и разработал существенные аспекты изучения проблемы. Он писал: «Различные аспекты художественной деятельности мы можем рассмотреть с трех точек зрения: *во-первых*, мы можем установить понятие художественного *гения* и *вдохновения*; *во-вторых*, мы будем говорить об *объективности* этой творческой деятельности; *в-третьих*, мы постараемся узнать, каков характер подлинной оригинальности» [3, с. 291].

Второй аспект: творчество рассматривается как феномен *трансграничный* (разрушающий, но возможно и *нарушающий* границы, это уже романтики, включая Ф. Шеллинга, символисты, включая Вл. Соловьева, разумеется, постмодернисты). В традиционном для последних трех столетий смысле творчество верифицируется как сфера воплощения идей и сфера воплощения личности через идеи, причем воплощения, происходящего на бессознательном уровне [8, с. 6].

2. Творчество как граница и границы между творчеством, бытием и повседневностью

Однако вполне логичным и даже выстраданным в ходе эволюции культуры становится *третий аспект* представления о творчестве как границе, на чем мы остановимся далее. Мы видим в *творчестве границу* между несколькими сферами, если угодно – мирами.

Представление о *границе* в ее культурфилософском, социально-нравственном, что особенно важно, экзистенциальном качестве имеет небольшую, но именно потому особенно важную традицию. Проблематика границы как культурфилософской категории достаточно редко обсуждается в современных научных сочинениях, однако такой опыт все же существует, обозначается этимологическое и семиотическое различие «границ» и «рубежей» [5, с. 233–239]. Наиболее отчетливо *пограничный характер творчества* обозначен в психоаналитической традиции, поскольку З. Фрейд называл три пути, открывающиеся перед личностью в состоянии дискомфорта, в зависимости от соотношения свойств личности между собою и с противостоящими ей событиями (борьба может привести человека «к здоровью, к неврозу или к компенсирующему высшему творчеству») [10, с. 377].

Экзистенциальный подход, предлагаемый в традициях К. Ясперса, позволяет рассматривать

границу (границы), во-первых, применительно ко взаимодействию или противодействию личности и массы (человек оказывается «у тех границ, соприкасаясь с которыми, человек начинает понимать себя как существо одиночное»), причем в условиях осознания становящихся неизбежными границ, к которым философ относил «свойства людей массы» (имелась в виду «неизбежная безжалостность социального и биологического отбора»); во-вторых, применительно к самоощущению/самовосприятию личности в ее специфичности и уникальности, в понимании пределов допустимого и возможного, свободы и несвободы (заданности), рационального и иррационального («знание предельных границ» или, как это варьируется у Ясперса, «границы возможностей»); в-третьих, применительно ко взаимодействию человека и мира во всем его – мира – объеме, включая пространственные характеристики (речь идет «о мире, занимавшем небольшое пространство земной поверхности, и будущее человека еще было вне его границ») и социальные практики («государство в качестве действительности существования было границей, на которой нечто большее, чем существование, определяло его волей в целом»). Наконец, в ракурсе исследования проблемы особенно важно внимание Ясперса к пограничной ситуации, в которой «массовый порядок создает универсальный аппарат существования, который разрушает мир специфически человеческого существования» [13, с. 9, 126, 25, 29, 155, 81].

Отсюда исследуемая нами граница пролегает – между глобальным и локальным (в нашем случае – личностным) началами;

– между контекстом (культуры как целостной системы и культуры как сферы бытия субъекта) и текстов (конкретным артефактом, художественным образом, поведенческими интеракциями);

– между массовыми потребностями (ожиданиями, желаниями, привычками, пристрастиями) и личными интенциями (жизненным опытом, воспитанием, специфическим творческим потенциалом, наконец, продуктом деятельности).

Разумеется, *творчество* никто (уже давно!) не рассматривает как синоним *культуры*, хотя идея формирования нового мира, осязаемого или мыслимого, заложена и в латинском «culture», даже если иметь в виду только этимологию, и в русском «творчество». Однако способность и возможность не только *устанавливать* границы (ибо что есть культура, как не их формирование?), но и преодолевать либо *сместить* границы

(возможностей, представлений, привычек) позволяет подчеркнуть функциональное родство культуры и творчества. При этом важнейшим смыслом творчества становится его действенный и аксиологически детерминированный характер, а само творчество видится как источник и средоточие множества бинарных оппозиций. Именно в этом смысле особенно отчетливой становится такая функция творчества, как *вычленение личности из массы*. Именно в таком смысле мы считаем необходимым проакцентировать мысль Ю. М. Лотмана, который лишь намекнул на интересующее нас противопоставление личности и массы как свидетельство пограничности бытия личности (в том числе – и творческого бытия): «Поскольку граница – необходимая часть семиосферы и никакое “мы” не может существовать, если отсутствуют “они”, культура создает не только свой тип внутренней организации, но и свой тип внешней “дезорганизации”» [6, с. 267].

Таким образом, в интересующей нас парадигме *творчество* (в культурфилософском, экзистенциальном смысле) – это еще и *граница между неповторимой личностью и унифицированной массой*. Перейдя эту границу, человек массы становится личностью, то есть человеком культуры (современная студенческая молодежь является активным зрителем произведений арт-хауса, классической живописи, исследуя в своих квалификационных работах, в частности, под руководством автора данного текста, проблемы «Арт-хаус в России: мировой контекст и локальный опыт», «Интерпретация классических образов в продукции массовой культуры»). Но, поскольку многие границы проницаемы и названную границу можно перейти в обратном направлении, творческая личность подвергается опасности сравниться с человеком массы, уподобиться ему, начиная заигрывать с ним (музыкант А. Макаревич, с широкой улыбкой и растопыренными пальцами в позиции «V» рекламирующий массовую продукцию Bosco Sport, мало чем отличается от человекоподобного манекена в витрине магазина премиум-класса).

Таким образом, *граница* понимается как в структурно-семантическом смысле (демаркация), так и в экзистенциальном (коллизия выбора и преодоления) и в нравственно-психологическом (духовно напряженное состояние). В свою очередь, *творчество* – это граница между мыслимым и чувствуемым, между механическим и миметическим, между Эросом и Танатосом, разуме-

ется, между личностью и массой, индивидуальным и коллективным.

Далеко не полностью исследованной, хотя и значимой является своеобразная и драматичная «подсистема»: *эстетика и феноменология пограничности*.

Мы выделяем в качестве проблемы и перспективы изучения *мотив не востребованности* как пребывания на границе между мечтами и обыденностью, между статикой и динамикой, между определенностью и эфемерностью – вполне естественный и одновременно очевидный в своем трюизме мотив жизни российского творца.

Нам приходилось обращать внимание на не востребованность творца, которая применительно к тоталитарному устройству даже не требует комментариев [4, с. 116–140]. Но если судьба убитого творца, трагически растиражированная в России XX века, имеет завершенность культурного образца, то судьба человека, не уничтоженного физически и оставшегося на границе между бытием и небытием, физически здравствующего, взыскует понимания.

Широко известны строки А. Вознесенского о великом физике Ландау, погибшем «в косом лаборанте». Менее известны, но не менее симптоматичны стихи актера и режиссера С. Юрского «Предчувствую тяжесть несозданных храмов».

Настоящее будет потом. Вот пройдет
этот суетный мелочный маятный год,
и мы выйдем на волю из мучившей клетки.
Вот окончится только тысячелетье.

Стихи эти написаны в 1977 году. Находившемуся в расцвете своей актерской карьеры и одновременно в опале С. Юрскому, естественно, казалось отдаленно несбыточным наступление нового тысячелетия, которое, тем не менее, уже наступило, и актер, слава богу, застал этот момент. Но не эпохальный масштаб ожидания поражает в его стихах, а ожидание конца как начала – ожидание, абсурдное в своем трагизме: «Вот окончится жизнь... и тогда уж начнется».

Пограничность бытия не востребованного творца есть больше, чем невозможность играть на сцене или сниматься в кино (а также – издавать написанные книги и выставлять картины или скульптуры, исполнять публично музыку). Это – зазеркальное существование человека, который творит в силу природных данных и жизненной традиции, но не имеет доступа к адресату своего творчества. Трагическое откровение человека о пограничном существовании творца – сродни психоаналитическому сеансу, на котором

тонко чувствующий и образованный человек воссоздает эмоциональные оттенки пережитого, но не изжитого состояния.

Отметим столь характерные для психологического дискомфорта личности образы барьеров, заборов и стены: «Барьеры, через которые каждый день приходилось перешагивать, – это пустяк. Заборы, в которых с трудом находили щели, чтобы идти дальше, – в конце концов, это тоже преодолимо. Но были стены, через которые не перелезешь, о которые бились головы, возле которых садились мои товарищи, и я среди них, в утомлении и безразличии, а потом поднимались и шли обходным путем. А обходной путь длится иногда годы и годы» [12, с. 140–141].

Из своих ощущений и наблюдений С. Юрский – редкое для художественной сферы сочетание интуитивного и рационального типов личности – делает вновь трагичный в своей неоспоримости вывод: «Я понял только одно: передо мной стена» [12, с. 142].

Мотив стены – или ее вариантов в виде препятствий и плоскостей, дробящих обитаемое пространство, – вполне характерен для представлений, признаваемых психоаналитическими методиками в качестве признаков невротических отклонений психики. З. Фрейд фиксировал у своих пациентов и у себя самого сновидения, где возникали то «какие-то странные ограды или заборы, сплетенные из сучьев в виде небольших квадратов», то «маленький деревянный дом, у которого вместо задней стены было большое окно», что психиатр толковал как символ гроба, могилы [9, с. 147, 183]. Болезненность психического состояния человека, находящегося в оппозиции к миру или к себе самому, воплощается в образе стены.

В русской художественной традиции мотив стены возникает прежде всего в тех случаях, когда сами творцы страдают психическими заболеваниями или отклонениями. Таков был Н. Гоголь, у которого, в числе прочего, появился известный иронический образ: в «Ревизоре» городничий упоминает о заборе, поставленном, чтобы ограждать строительство; к этому забору мгновенно нанесли мусор, превратив его в обыденный фрагмент города. Значителен по своему объему и смыслу образ стены у эпилептика Ф. Достоевского. Он много раз описывал петербургские стены, которые герои его произведений видели из своего окна в бедном квартале вместо неба или прекрасного пейзажа. Вдоль глухих мрачных стен они идут совершать убийства. Сам

же писатель, живя в Петербурге, стремился поселиться в такой квартире, где из окон не были бы видны стены соседних домов, а открывался бы обязательно вид на храм. Стена непонимания отделяла от других людей персонажей В. Гаршина, который и сам в болезненном припадке покончил с собой (бросился в лестничный пролет), пытаясь вырваться из привычных стен. В повестях и рассказах А. Чехова часто фигурируют люди душевно неуравновешенные, раздражительные, истеричные, которым врачи то и дело советуют принять успокоительные лекарства. В этом ряду совершенно не случайно стоит повесть, где врач, находясь в стенах сумасшедшего дома, сам приобретает черты душевнобольного, – «Палата № 6». Причем его болезнь – это следствие бессилия перед обстоятельствами и повышенного чувства ответственности.

Таким образом, попыткой соотнести обыденное существование человека с его духовными проблемами и психическими отклонениями характеризуется творчество людей, которые жили в пограничном поле: став писателями, не забыли своей медицинской квалификации, хотя психиатрами не были. В тоталитарной России XX века тема сумасшествия – как органического, так и симулятивного – становится еще более значимой, чем в XIX веке. Не всякий иностранец поймет этот аспект русского абсурда: психоз как политический диагноз.

В сатирическом романе И. Ильфа и Е. Петрова, где под знаком «золотого тельца» изображается ранняя, уродливая стадия «русского бизнеса» в условиях становящегося социализма, целая группа симулянтов собирается в психиатрической больнице. Начитавшись немецких журналов по психиатрии, они ловко симулируют симптомы сложных заболеваний, чтобы скрыться от уголовного преследования.

Наконец, безумие как единственный выход из тоталитарной действительности и как естественное условие художественного творчества становится предметом булгаковского «Мастера и Маргариты». В сумасшедшем доме с равным «правом» находятся и человек, осмелившийся в безбожном мире написать роман об Иисусе Христе, и глуповатый начинающий поэт, которому оказалось не по силам понять хитросплетение нехудожественных интриг. Но что особенно существенно – Булгаков одновременно показал ситуацию массового психоза, наблюдаемого в совершенно иных, на первый взгляд, обстоятельствах: на банальном иллюзионном сеансе, откуда зри-

тели пачками уносили резанные этикетки от бутылок в качестве денег, гордо шествуя в нижнем белье по столице...

На протяжении нескольких десятилетий на русской сцене был распространен образ безумия как *стены* – то разделяющей сцену и зрительный зал, то выстроенной на самой сцене и подчиняющей своему строю персонажей спектакля. Безумцы стену могли не видеть и при этом разбивать о нее голову, могли ощущать ее тогда, когда никем больше она не была ощутима.

Еще в 1930-е годы в спектакле «Ревизор» В. Мейерхольд поставил эпизод, отсутствующий у Гоголя. В финале, когда персонажи узнавали о том, что испугавший их молодой чиновник не был посланцем из Петербурга, городничий подлинно сходил с ума. На сцене появлялись не жандармы, сообщающие известие о приезде настоящего ревизора, а санитары. Они хватили городничего, натягивали на него смирительную рубашу и завязывали длинные рукава узлом у него на спине. Нелепые события пьесы приобретали фатальный оттенок благодаря такой трактовке. Все же остальные персонажи на сцене в этот момент как по волшебству заменялись большими куклами, в результате чего «нормальных» людей зрители уже не видели. Куклы заменяли живых людей и в другом спектакле, поставленном на материале русской классики, – «Горе от ума» в режиссуре Г. Товстоногова. Брошенная ревнивой Софьей фраза о якобы сумасшествии Чацкого оказывалась правдой, когда он на балу терял сознание, а вокруг него проносились чудовищные уроды-куклы, заменившие людей.

Совершенно особое место стена как инвариант безумия, настигающего человека в тоталитарном обществе, заняла в творчестве режиссера-диссидента Ю. Любимова. В постановке романа М. Горького «Мать» режиссер просто обнажил заднюю стену театра, которую обычно зрители не видят. Эта стена красной кирпичной кладки выглядела подлинной стеной завода или тюрьмы. Одновременно на сцене выстраивались две шеренги солдат, охранявших завод от взбунтовавших рабочих, и их двойной строй был также своего рода стенами, отгораживавшими рабочих от мира хозяев. Наконец, совершенно особого рода стена появилась в постановке Ю. Любимова «Гамлет». Это был огромный занавес, сплетенный из толстых грубых веревок; его размеры совпадали с размерами самой сцены по высоте и ширине. Этот занавес мог становиться твердым, и тогда это была стена Эльсинора; он мог стано-

виться мягким, гибким и начинал преследовать Гамлета, передвигаясь в разных направлениях по всей сцене; он мог принять форму королевского трона, превратиться в саван утонувшей Офелии, в ковер, сквозь который Гамлет закалывал Полония.

Стена в данном случае утрачивала свою традиционную устойчивость, что уже само по себе можно было рассматривать как симптом безумия. На этом фоне мнимое безумие Гамлета, сыгранного В. Высоцким с истерическими интонациями, выглядело как форма противодействия общему безумию в Эльсиноре. Занавес из «Гамлета» Ю. Любимов впоследствии использовал еще в одном своем спектакле – «Мастер и Маргарита». Именно этот спектакль по роману М. Булгакова носил для режиссера автобиографический характер, и потому автор постановки собрал в ней важнейшие зримые символы многих своих работ. Занавес как символ тоталитарного гнета и безумия занял здесь центральное место, став уже не стеной Эльсинора, но стеной советского сумасшедшего дома.

Логическим завершением развития мотива стены-безумия уже в конце 1990-х годов можно считать постановку Ю. Любимовым абсурдистской фантазии П. Вайса «Марат/Сад», где линии жизни Ж.-П. Марата и маркиза де Сада становятся основой пьесы, разыгранной больными в психиатрической лечебнице, а действие на сцене происходит за стеной, составленной из решеток.

Таким образом, безумие интерпретировалось и привносилось в искусство через выстраивание особой, материально осязаемой и давящей *стены*, отгораживавшей человека от жизни и подавлявшей его «самость».

Граничащее с безумием умение человека поддаваться воздействию «снов золотых» и впасть в мрачное разочарование при погружении в реальность стало признаком российского менталитета, когда сетования по поводу несбывшегося превращаются в способ самореализации и творцов культуры, и вымышленных персонажей.

Великая русская литература – литература «служения и учительства», по Н. Бердяеву [2, с. 277], – вполне определенно закрепила такое, по сути, «зазеркальное» представление о национальном характере, когда абсурдной представляется деятельность, а естественным – отсутствие таковой. Здесь в русской культуре пролегает граница не только между видимым и сущим, но и между творимым и неосуществимым. В этой сфере художественной практики актуализирова-

лась жизнь внешне нормальных людей, живущих на границах, по сути – в экстремальных ситуациях (это и есть жизнь «человека пограничного» – Homo Extremis). Жизнь происходит на границе, пролегающей между ожиданием и разочарованием, или, как пелось в шлягере недавнего времени, – «миг между прошлым и будущим».

Библиографический список

1. Бердяев, Н. Смысл творчества [Текст] / Н. А. Бердяев // Бердяев, Н. А. Философия творчества, культуры и искусства : в 2 т. – М. : Искусство, 1994.
2. Бердяев, Н. А. Судьба России [Текст] / Н. А. Бердяев. – М. : Советский писатель, 1990.
3. Гегель, Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. [Текст] / Георг Вильгельм Фридрих Гегель ; сост., перевод, общ. ред., предисл. М. А. Лифшица. – М. : Искусство, 1968–1971. – Т. 1.
4. Злотникова, Т. С. Эстетические парадоксы актерского творчества: Россия, XX век [Текст] / Т. С. Злотникова. – Ярославль : Изд-во ЯГПУ, 2013.
5. Летина, Н. Н. Теоретико-методологические основания изучения проблемы «рубежности» как культурфилософского концепта [Текст] / Н. Н. Летина // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – № 3. – Т. 1.
6. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров [Текст] / Ю. М. Лотман. Семиосфера. – СПб. : Искусство-СПБ, 2001.
7. Мамардашвили, М. К. Начало всегда исторично, то есть случайно [Текст] / М. К. Мамардашвили // Вопросы методологии. – 1991. – № 1.
8. Соловьев, В. Кризис западной философии [Текст] / В. С. Соловьев. Сочинения : в 2 т. / В. С. Соловьев ; сост., общ. ред. и вступ. ст. А. Ф. Loseva, А. В. Гулыги. – М. : Мысль, 1988. – Т. 2.
9. Фрейд, З. Остроумие и его отношение к бессознательному [Текст] / З. Фрейд // Его: «Я» и «Оно». – Тбилиси, 1991. – Кн. 2.
10. Фрейд, З. Психология бессознательного [Текст] : сб. произведений / З. Фрейд ; сост., науч. ред., вступ. ст. М. Г. Ярошевский. – М. : Просвещение, 1989.
11. Юнг, К. Психология и поэтическое творчество [Текст] / К. Юнг // Самосознание европейской культуры XX века : мыслители и писатели Запада о месте

культуры в современном обществе. – М. : Политиздат, 1991.

12. Юрский С. Кто держит паузу [Текст] / С. Юрский. – М. : Искусство, 1989.
13. Ясперс, К. Духовная ситуация времени [Текст] / К. Ясперс. – М. : АСТ, 2013.

Bibliograficheskiy spisok

1. Berdjaev, N. Smysl tvorčestva [Tekst] / N. A. Berdjaev // Berdjaev, N. A. Filosofija tvorčestva, kul'tury i iskusstva : v 2 t. – M. : Iskusstvo, 1994.
2. Berdjaev, N. A. Sud'ba Rossii [Tekst] / N. A. Berdjaev. – M. : Sovetskij pisatel', 1990.
3. Gegel', G. V. F. Jestetika : v 4 t. [Tekst] / Georg Vil'gel'm Fridrih Gegel' ; sost., perevod, obshh. red., predisl. M. A. Lifshica. – M. : Iskusstvo, 1968–1971. – T. 1.
4. Zlotnikova, T. S. Jesteticheskie paradoksy akterskogo tvorčestva: Rossija, HH vek [Tekst] / T. S. Zlotnikova. – Jaroslavl' : Izd-vo JaGPU, 2013.
5. Letina, N. N. Teoretiko-metodologicheskie osnovanija izuchenija problemy «rubežnosti» kak kul'tur-filosofskogo koncepta [Tekst] / N. N. Letina // Jaroslavskij pedagogičeskij vestnik. – 2012. – № 3. – T. 1.
6. Lotman, Ju. M. Vnutri mysljashih mirov [Tekst] / Ju. M. Lotman. Semiosfera. – SPb. : Iskusstvo-SPB, 2001.
7. Mamardashvili, M. K. Nachalo vseгда istorično, to est' sluchajno [Tekst] / M. K. Mamardashvili // Voprosy metodologii. – 1991. – № 1.
8. Solov'ev, V. Krizis zapadnoj filosofii [Tekst] / V. S. Solov'ev. Sochinenija : v 2 t. / V. S. Solov'ev ; sost., obshh. red. i vstup. st. A. F. Loseva, A. V. Gulygi. – M. : Mysl', 1988. – T. 2.
9. Frejd, Z. Ostroumie i ego otnošenje k bessoznatel'nomu [Tekst] / Z. Frejd // Ego: «Ja» i «Ono». – Tbilisi, 1991. – Kn. 2.
10. Frejd, Z. Psihologija bessoznatel'nogo [Tekst] : sb. proizvedenij / Z. Frejd ; sost., nauch. red., vstup. st. M. G. Jaroshevskij. – M. : Prosveshhenie, 1989.
11. Jung, K. Psihologija i pojetičeskoe tvorčestvo [Tekst] / K. Jung // Samosoznanie evropejskoj kul'tury XX veka : mysliteli i pisateli Zapada o meste kul'tury v sovremennom obshhestve. – M. : Politizdat, 1991.
12. Jurskij S. Kto derzhit pauzu [Tekst] / S. Jurskij. – M. : Iskusstvo, 1989.
13. Jaspers, K. Duhovnaja situacija vremeni [Tekst] / K. Jaspers. – M. : AST, 2013.