

Программа ада

Н. Н. Мурзин

Идея этой небольшой работы (по сути – нескольких «соображений по поводу») – изначально это было сообщение на одном из наших семинаров – пришла во время работы над переводом глав из книги Дугласа Хофштадтера. Хофштадтер разбирается с проблемой искусственного интеллекта, а это подразумевает обращение не только к «рациональностям», но и к «иррациональностям», поскольку разум, по крайней мере, в первом приближении, раскладывается на две эти полярные матричные схемы, так что без одной невозможно полное понимание другой, а без учета обеих – понимание целого, которое они составляют или к которому принадлежат. Таким образом, Хофштадтер и группа исследователей под его началом, пытаясь хотя бы приблизительно понять, в каком направлении им следует двигаться, чтобы более-менее успешно вообразить/изобразить такое нечто, как «разумность» (к чему, в конечном итоге, все проекты искусственного интеллекта и сводятся), решили, что для этого как минимум необходимо одновременно быть и «физиками», и «лириками». Тут, конечно, вопрос, толкуем ли мы вместе с Хофштадтером разум в некоем экзистенциальном ключе, то есть через призму уникального существа, которое им «обладает», или же наоборот, полагаем, что именно уникальность разума делает чем-то необычным его «носителя», которого, теоретически говоря, можно было бы и сменить, и «заменить». Но пока что мы оставим этот вопрос в стороне.

Хофштадтер, как и многие до него, ищет – и находит – иррациональности в искусстве. Вернее, осмотрительно указывает, что в частности, иррациональные прыжки мышления делают возможными так называемое «художественное видение» – помимо многого другого. Если мы действительно хотим понять, как человек мыслит, мы должны понимать не только то, что он делает, когда складывает 2 и 2, но и то, что происходит в его голове, когда он, например, пишет – или читает – стихи. Это предельная обобщенная и грубая схема, которой определяется исследование Хофштадтера, но нам – как и ему – нужно с чего-то начинать. Нельзя сказать, что его интересует искусство само по себе. Скорее, оно занимает его как род деятельности и/или ментального процесса/состояния, в котором «разумное» существо проявляется и позволяет нам ухватить некоторые критерии этой разумности – точно так же, как по-своему это происходит и в других родах деятельности и процессов/состояний.

Это половина дела. Другая половина – то, что Хофштадтер специально заостряет свое – и наше – внимание на проблеме перевода. Именно эта проблема, а не искусство, занимает его в первую очередь. Перевод с одного языка на другой – с реального на реальный, с реального на вымышленный, с вымышленного на вымышленный, наконец, с вымышленного на реальный – вот где проявляется (не значит, что сразу дает себя запросто понять, то есть, перевести на уже известный нам язык) в полной мере существо такой странной вещи, как разумность. Разумность сталкивается с другой разумностью – или с не-разумностью в самой себе. И должна ее понять, истолковать. Вопрос, который здесь напрашивается – сформулируем ли мы этот «долг» идеалистически, как требование учета инаковости, без которой, что называется, мир неполон, или опять же экзистенциально, как вызов, который бросает нам ужас пропадания мира в непроницаемой черноте иной звучащей речи – речи, отбрасывающей нас в ничто, бессмысленной и безумной речи-чудовища, отторгающего нас, не принадлежащего нам мира. Но и этот вопрос мы пока оставим в стороне.

Но вопросы *напрашиваются*. Они крикливые и навязчивые. Может быть, нам следует отстраниться от их суеты. Итак, две темы – искусство и перевод – вместе. Почему? Кто-то скажет, что искусство само по себе «перевод» – известного в неизвестное, привычного в неожиданное. Это если мы примем, что изначально известное и ожидаемое. Но даже если примем, тут же поймем, что последнее по определению могло лишь *стать*

таковым, то есть, начинаем мы всегда с обратного. Так рождается ненависть к философии, и это не пустой звук. Интересно, ненавидит ли философию философ.

Кто-то скажет, что перевод – это всегда «искусство». То есть, не алгебра более-менее адекватной замены одних знаков другими, а гармония неожиданных ходов, приводящих к результату более удачному, чем мы могли себе представить (или на что мы рассчитывали). Искусство – это всегда больше, чем требуется, это неожиданный и оттого вдвойне приятный праздник. Иначе бы оно не ошеломяло нас так.

А кто-то еще скажет, что, стоит нам попытаться определить одно через другое, одно тут же неминуемо становится «первым», а другое – «вторым», заключенным в кавычки, и здесь тоже осуществляется какой-то специфический перевод – перевод в метафору, в форму, предшествующий всякому дальнейшему рассуждению и предуготовляющий его.

Оставим пока и это тоже.

Что такое художественное произведение, как не план, программа, осуществление которой, вместо того, чтобы заставить нас скучать, будоражит и затягивает? Предсказание, вызывающее к жизни непредсказуемое? Нечто искусственное, что мы любим именно потому, что оно такое, и не хотим, чтобы оно было чем-то иным? Ницше: если бы богиня музыки заговорила словами, какой бы это был ужас.

В какой-то момент тема становится тотальностью, начинает мерещиться повсюду. Постараемся этого избежать. Рассмотрим один-два частных случая. Искусство настолько велико, что мало кому приходит в голову, что в нем можно укрыться от другого величия – огромного, пугающего и ненужного.

Есть вещи, на мой взгляд, интереснее «перевода», хотя в чем-то родственные ему. Например, «Прозерпина» – это латинский вариант (перевод) греческого имени «Персефона»; эти разные имена в разных языках и культурах, пусть даже одна и мнит себя правопреемницей другой, означают одну и ту же мифологическую фигуру: богиню подземного мира, жену бога смерти Плутона (греческого Аида/Гадеса). Возможно, интересно было бы рассмотреть, как именно Персефона превратилась в Прозерпину, а Гадес – в Плутона. Возможно, не очень. Но в греческой истории эта богиня переживает куда более знаменательную перемену имени, когда из Кору, дочери богини земли Деметры, превращается в жену Аида Персефону, владычицу мрака. Она остается собой – разумеется, это одна и та же фигура – и в то же время преобразуется в нечто совсем от себе прежней отличное. Любопытно, что эта смена имени и существа продолжает порождать известную путаницу, не то чтобы, правда, вредоносную – если не среди ученых, то среди поэтов: так, Ален Гинзберг в «Оде Плутону» называет ее «spring-green Persephone», имея в виду *еще* Кору, радующуюся весне и не подозревающую, что скоро она навеки сойдет в подземный мрак. У Тарковского, наоборот, есть строка «слепы глаза царицы Кору», где он, называя богиню прежним именем, имеет в виду *уже* Персефону. Мифологическое сознание, как мы любим его называть, должно постоянно проделывать огромный труд, удерживая эти фигуры как одновременно тождественные и различные. Может даже, изначально они были действительно различны и несвязанны, принадлежали разным мифологическим областям, и тем не менее, отыскалась ниточка, которая позволила связать их и сделать неким странным «одним». И это тоже «перевод».

В «Божественной комедии» Данте тоже «переводит», переносит. Современники и легендарные предшественники, персонажи священной истории и образы языческих мифов – все они обнаруживают себя вселенными в христианское мироздание. Но подлинное различие там пролегает не между эллином и иудеем, римлянином и итальянцем, праведным и грешным. Подлинное различие, определяющее, образующее уникальность обещания «Комедии», между персонажами, которых Данте переводит/переносит в «Комедию» как они есть, не изменяя «первоисточнику», что бы он из себя не представлял

(Библия, Гомер, современная Данте Флоренция – все они, в известном смысле, оказываются равно реальными – и совпадающими: в Аду), и персонажами, обстоятельства которых он подвергает «авторской редакции». Он не создает принципиально новых персонажей – это означало бы посягнуть на Творение – хотя, хотя... начинает он все-таки с химер и видений, которые подписаны только им, и больше никем. Допустим, это всего лишь «метафора», привычный козел отпущения – весьма удобно. Но Бог с ними, с метафорами. История Паоло и Франчески и история Улисса – яркий тому пример, потому что они *изменены*. Паоло и Франческа существовали в действительности, и постигая их участь изображена Данте правдиво, Улисс – герой Гомера, но все же они не просто оказываются перенесены/переведены из своих исходных, оригинальных Вселенных – Мира Божьего и гомеровского Космоса – во Вселенную Данте: они скорее *перевоплощаются*. Продолжаясь и изменяясь, делаются чем-то еще поверх уже известного. Техника в обоих случаях разная – Паоло и Франческа как бы «накладываются» на себя, затушевывая первоисточник, прикрашивая и романтизируя подлинную историю; Улисс Данте как бы «добавляется» к гомеровскому Улиссу, досказывая его историю до конца, о котором Гомер или умолчал, или просто ничего не знал, да и думать не думал. Но смысл один – Данте, так или иначе, поступает здесь менее всего как верующий человек или философ. Он действует как собственно *художник*, вызывая к жизни древнейшие движущие силы искусства, желания, которые питают его – *изменить* реальность и *дополнить* ее. И чтобы поддерживать это особое эстетическое напряжение, черпать из него силы, надо воспроизводить само воспроизведение реальности – или воспроизведение самой реальности. Не только сделать копию, но и скопировать в нее оригинал – именно как оригинал. Данте делает главным событием произведения искусства собственно *произведение* искусства/произведение *искусства*. Которое, заключив в себе все вселенные, выводит своего Творца в абсолютную трансцендентность.

Данте начинает с Ада, к которому сочиняет свой собственный пролог. Между оригиналом и копией появляется нечто третье, промежуточная инстанция – его собственное воображение. Его собственное *желание*. Которое соединит даже его любимого Вергилия с его возлюбленной Беатриче – в участии к земной судьбе того, кто столь отчаянно грезит о них.

Ад – это творение, которое говорит о себе как о творении. Он открывается словами, и он, фактически, и есть эти слова. Он говорит от своего лица, но эти слова вложены в него его Создателем; но произнесший эти слова менее всего хотел бы, чтобы они ассоциировались с ним или прямо исходили от него, поэтому он позволяет Аду огласить их. Бог придумал эту реплику специально для Ада – Ад ведь ничего не мог придумать за себя: он творение, но творение особое. Придумывая эти слова, Бог как бы говорит от лица Ада. Он делается драматургом, проговаривающим реплики перед тем, как вложить их в уста персонажу. Они – его, но уже не его, изначально задуманные как речь другого, но отсылающие к нему, своему Творцу. «Я высшей силой, полнотой всезнанья/ И первую любовью сотворен/ Древней меня лишь вечные созданья». Ад знает, что он создан. И знает, кто его Творец. Но только потому, что сам Творец вложил в него это знание – не как знание, принадлежащее кому-то, а как информацию, заявляющую о себе кому-то третьему. Как подпись художника. Как компьютерная программа.

Ад – это программа. Но тогда Бог – творец Ада – отличен от самого себя как от творца земли и небес, и ангелов, и людей, потому что они устроены иначе. Ад – это слово Божье, которое говорит о Боге лишь косвенно, как о своем Творце. Это Творец, который сам себя преподносит как Творение, играет в него, пишет для него реплики. Возможно, это образ самого искусства, искусства вообще, технэ – искусство ставит с себя рядом с природой, которое мыслит как «вечное созданье», но так же, как и Ад, самонадеянно

заявляет, что останется с нею «наравне», что оно aere perennis. Ад – это творение, которое «переводит» своего Творца. И одновременно это творение, которое нуждается в том, чтобы о нем рассказали, объяснили, чтобы его «перевели»и «представили». Это игра, не менее жестокая, чем игра жизни и смерти, природы и случая, жуткая игра Творения, в которой смешиваются реальное и ирреальное, а маски делаются лицами, но только затем, чтобы лишить смысла и то, и другое.

«Входящие, оставьте упования».