

дослідженнях пограниччя пов'язується з концепціями «детериторизації», запропонованими Жилем Дельозом та Феліксом Гаттарі, а символічно-просторовий образ пограниччя переосмислюється через поняття культурної дислокації, тобто покидання культурної території, що все частіше позначає соціальне й психологічне занепокоєння, що лежить в основі національної, культурної, етно-расової ідентифікації [1, с. 13]. Герой письменниці – сучасний американець, який не позначений якою-небудь культурною маргінальністю, який не асоціює себе з певною субкультурною традицією, який нерідко неспроможний визначити свою ідентичність зовсім. Вона виявляється нульовою, пустою. Тому він й називає себе «нормальним», тобто відповідно до втраченого набору якостей національного характеру, має лише особистісну ідентичність [3, с. 41]. На нашу думку, навіть герої ранніх творів Пру вже мають риси пограничної свідомості і специфічний американський індивідуалізм, який так ретельно культивувався протягом кількох століть. Письменниця порушує проблеми «іншого», культурної мімікрії, асиміляції, вигнання, відчуження, розщеплення свідомості. Для Пру «чужий» – не іноземець, що втратив зв'язок із давньою культурою, а, навпаки, людина, яка цей зв'язок зберегла. Пограниччя не дорівнює маргіналізму як переферійності по відношенню до суспільства, його культурним, соціальним й етнічним цінностям. Воно тісно з ним пов'язано, так що межа між ним і пограничною етикою розмита [1, с. 40]. На даний момент проза Пру як сучасна, мультикультурна, популярна зацікавлює все більше коло читачів завдяки соціальній активності авторки та актуальним для суспільства США темам.

Бібліографічні посилання

1. Тлостанова М. В. Проблема мультикультуралізму и литература США конца XX века / Тлостанова М. В. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. – 400 с.
2. Hummelsund, Christian. Dangerous and Indifferent Ground: Correspondence with Nature in Annie Proulx's Fiction / Christian Hummelsund. – Norway: University of Bergen, 2006. – 468 p. – (Ph.D. dissertation. Göteborg: University of Göteborg).
3. Rood, Karen Lane. Understanding Annie Proulx / Karen L. Rood. – Columbia: Harper Collins, 2001. – 311 p. – (Understanding contemporary American Literature).
4. Werden, Doug. American Regionalism: The West, The Frontier, The Prairie, and The Plains / Doug Werden. – West Texas: University Press, 2007. – 55 p.

Надійшла до редколегії 10.05.11

УДК 82.09

Г. Д. Чивликлий

г. Днепропетровск

ФУНКЦИИ СИМВОЛОВ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ДРАМЕ Б. АКУНИНА (ПЬЕСЫ «ЧАЙКА», «ИНЬ И ЯН»)

В статі розглядається трансформація традиційної символіки та зміни її функцій в постмодерністських п'єсах Б. Акуніна «Чайка» і «Инь и Ян».

Ключові слова: символ, алюзія, ремінісценція, семантичний код.

В статье рассматривается трансформация традиционной символики и замены ее функций в постмодернистских пьесах Б. Акунина «Чайка» и «Инь и Ян».

Ключевые слова: символ, аллюзия, реминисценция, семантический код.

The article is devoted to the transformation of the traditional symbols in the Akunin's postmodernist plays.

Key words: symbol, cue, reminiscence, semantics code.

Одной из характерных черт литературы постмодернизма является особый тип отношений между читателем и писателем. Речь идет не о том, что читатель вовлечен в авторскую игру – это явление, достаточно укорененное в истории литературы (вспомним блестящие мистификации Л. Стерна). Принципиальным становится изменение ролей в оппозиции «читатель – писатель». Не довольствуясь более пассивной ролью, читатель сам становится писателем, перекраивая по своему усмотрению классические тексты. Подобную возможность предвидел в 20-е годы прошлого века А. Белецкий: «...они сами хотят творить, и если не хватает воображения, на помощь придет читательская память и искусство комбинации, приобретаемое посредством упражнений и иногда развиваемое настолько, что мы с трудом отличим их от природных настоящих писателей. Такие читатели-авторы чаще всего являются на закате больших литературных и исторических эпох <...>; они всегда могут возникнуть в культурной среде или группе, накопившей известный запас художественных приобретений и достигшей некоторой утонченности, ведущей обычно к эклектизму и упадку фантазии» [3, с. 103–104].

Думается, что феномен Б. Акунина, построившего коммерческий проект на игре с текстами русской классики, во многом объясняется именно принципиальной сменой ролей: профессиональный читатель, литературовед и переводчик, выступил в роли сочинителя. При этом он ревниво разграничивает тексты профессионала-япониста Г. Чхартишвили и развлекательную беллетристику дилетанта Б. Акунина. Массовый читатель детективных романов может вовсе не брать в расчет «этимологию» акунинских текстов, сконструированных из сюжетов, образов, стилевых и композиционных приемов классической литературы XIX века, памяти которой и посвящен фандоринский проект. Но пьеса с названием «Чайка» однозначно ориентирует читателя на конкретный текст, знаковость которого становится отправной точкой для игры другого ряда: читателю предлагается не угадать замаскированную цитату, узнать источник сюжета и т. д., а проследить за превращением тонкого, хрупкого, эксклюзивного творения искусства в крепкий детектив для массового потребления. Как текст акунинской «Чайки», так и последовавшие за публикацией постановки сразу стали предметом горячих обсуждений в литературной и театральной критике. Среди многочисленных рецензий в периодике 2000–2005 годов следует отметить статью М. Костровой-Панайотовой «“Чайка” Бориса Акунина как зеркало “Чайки” Чехова», где рассматриваются вопросы деканонизации классического текста в постмодернизме [5]. Как справедливо утверждает Н. Шром, «Акунин переводит элитарный чеховский “ничегонепроисхолизм” (Д. Галковский) в массовый литературный детектив, в котором самое главное – ответить на вопрос “Чем кончилось?”. “Чайка” Акунина – это восемь ответов на вопрос: “Кто убил Константина Треплева?”» [12, с. 101]. За свою сценическую историю чеховская «Чайка» знала столько парадоксальных интерпретаций, что литературная игра Бориса Акунина только на первый взгляд может показаться кошунственной. Особую роль в этой игре автор

отводит символам. Символика чеховского текста, соединяясь с символикой театральной судьбы пьесы, трансформируется в безусловно пародийном акунинском варианте «Чайки».

Символы в тексте А. Чехова присутствуют на трех уровнях: бытовом (Маша в черном), литературно-философском (мировая душа в пьесе Тrepлева, неожиданно нашедшая конкретное воплощение в гeнуэзской толпе) и мифологическом (чайка и «колдовское озеро»). Все три уровня взаимопроникаемы и объединены магистральной темой: соотношение искусства и жизни. Исследователи традиционно отмечают, что «Чайка» «как ни одно другое драматическое произведение Чехова полна литературных реминисценций» [4, с. 131], а «символический образ чайки, давший пьесе название, вбирает в особом преломлении темы искусства и любви, пересекающиеся в отношениях героев» [8, с. 37]. Переосмысление чеховской символики в тексте Б. Акунина нагляднее всего демонстрирует трансформация ключевого символа пьесы. Образ чайки при кажущейся простоте архетипического символа (убитая птица – погубленная душа) становится у Чехова точкой пересечения нескольких семантических полей. Выстрел Тrepлева, убившего чайку, – первый шаг на пути к самоубийству, знак беды, предупреждение, которого никто не хочет понимать. Подстреленная чайка – это «сюжет для небольшого рассказа», который Тригорин воплощает в жизнь. Наконец, в судьбе Нины это прочная ассоциативная цепь (я – чайка), которую ей удастся разорвать в финале, превратившись из героини чужого текста в самостоятельного полноправного творца: «Я – чайка... Не то. Я – актриса» [10, с. 194]. Именно чучело, заказанное некогда Тригориним, становится главным символом акунинского пародийного текста. Более того, в первой же ремарке, предваряющей начало действия, внимание читателя привлекает акцент на нечеховской детали: «Повсюду – и на шкафу, и на полках, и просто на полу – стоят чучела зверей и птиц: вороны, барсуки, зайцы, кошки, собаки и т. п. На самом видном месте, словно бы во главе всей этой рати – чучело большой чайки с растопыренными крыльями» [1, с. 5]. Важная в семантике чеховского текста деталь (чучело, не признанное Тригориним) перерастает у Акунина в самостоятельный символ, что особенно подчеркнуто финалом. После слов Дорна: «Я отомстил за тебя, бедная чайка!» – следует завершающая ремарка: «Все застывают в неподвижности, свет меркнет, одна чайка освещена неярким лучом. Ее стеклянные глаза загораются огоньками. Раздается крик чайки, постепенно нарастающий и под конец почти оглушительный. Под эти звуки занавес закрывается» [1, с. 83].

Чучело чайки в тексте Акунина – подмена, знак окончательного разрыва искусства и жизни. Историю с бессмысленно подстреленной птицей А. Чехов, как известно, взял из жизни своего друга Левитана. В самой пьесе Тригорин на ходу сочиняет сюжет, который тут же воплощается в жизнь. Взаимопроникновение, взаимообусловленность жизни и искусства, тонкие, часто невидимые, но всегда прочные нити, связывающие мир реальный и вымышленный, искусственный, в котором человек соперничает с богом, – эта истина неоспорима в контексте чеховской «Чайки». В пьесе Б. Акунина, источник которой – литература, вторичность, несоотнесенность с реальностью подчеркнута иной природой театральной условности. Если Аркадину раздражали «новые формы» театра

Треплева со сценой под открытым небом на берегу озера, то возвращение в замкнутое пространство акунинского варианта только на первый взгляд является возвращением к «старым формам».

Классический вариант герметичного детектива предполагает, что каждый из присутствовавших в данное время в определенном месте мог совершить преступление. Б. Акунин, дублируя одну и ту же сцену, превращает гипотетическую возможность в установленный факт. В роли убийцы Треплева поочередно предстают все без исключения действующие лица пьесы. Автор по возможности сохраняет психологическую характеристику чеховских персонажей. Исключения составляют такие мотивировки убийства, как гомосексуальная страсть Тригорина к Треплеву и экологический экстремизм Дорна, мстящего за погубленных «братьев наших меньших». Наименее убедительные с психологической точки зрения варианты убийства – не что иное, как пародирование расхожих стереотипов массовой культуры сегодняшнего дня. Одновременно эти наиболее условные версии убийства включают читательский опыт автора. Страстный монолог Дорна в защиту природы вызывает ассоциации с речами доктора Астрова о лесах, а патологическое пристрастие Треплева к охоте, заявленное в двух дублях (в одном из них, где убийцей оказывался дядя героя, истребление всего живого рассматривалось как симптом сумасшествия), для профессионального читателя, каковым, безусловно, является Б. Акунин, подразумевает поведенческие черты Левитана как одного из прототипов Треплева.

Перед нами не возвращение к старым уютным формам классического детектива, а явление постмодернистского миноритарного театра, представители которого, «деконструируя какой-либо прославленный классический текст, делают героями своих произведений его второстепенных персонажей, предельно отстраняют привычное, стремятся лишить каноническое значение авторитарности, активизировать сотворческий потенциал зрителей» [9, с. 353]. В пьесе Б. Акунина происходит глобализация игры, исходной установкой которой становится замена самоубийства героя убийством. Это особенно показательно, так как для автора фундаментального исследования «Писатель и самоубийство» Г. Чхартишвили версия убийства в заданных А. Чеховым условиях абсурдна. Чеховский Треплев – классический пример, подтверждающий один из главных постулатов монографии: «Люди творческих профессий относятся к так называемой группе высокого суицидального риска. Это объясняется обнаженностью нервов, особой эмоциональной незащищенностью и еще – опасной кощунственностью избранного ими ремесла. Человеческое творчество в известном смысле святотатственно; ведь с точки зрения большинства религий Творец только один, а земные творцы – узурпаторы, берущие на себя прерогативу Высшей Силы. В первую очередь это относится именно к писателям, создающим собственный космос. Чем писатель талантливей, тем эта бумажная вселенная правдоподобней. Но писатель не бог, и ноша, которую он на себя взваливает, иногда оказывается непосильной» [11, с. 12]. У Б. Акунина Треплев, утративший последнюю надежду на счастье в любви и недовольный своим творчеством, не кончает с собой, а становится жертвой убийцы. Игровая, театральная природа убийства героя задана, как и в случае с чучелом, в первой же ремарке: «Треплев сидит один за письменным столом. Рядом лежит

большой револьвер, и Треплев его рассеянно поглаживает, будто котенка»[1, с. 5]. В соответствии со знаменитой чеховской фразой о ружье, которое просто обязано выстрелить, если оно висит на сцене, этот револьвер и становится орудием убийства. Неспособность героя самому свести счеты с жизнью – из того же семантического ряда оппозиции «жизнь – искусство», которая в постмодернистском дискурсе превращается в противостояние разноуровневых текстов.

Ю. Лотман, разграничивая понятия «символ» и «реминисценция», писал: «Символ существует до данного текста и вне зависимости от него. Он попадает в память писателя из глубин памяти культуры и оживает в новом тексте, как зерно, попавшее в новую почву. Реминисценция, отсылка, цитата – органические части нового текста, функциональные лишь в его синхронии. Они идут из текста вглубь памяти, а символ – из глубин памяти в текст» [7, с. 151]. «Чайка» Б. Акунина – не просто остроумная пародия. Наблюдаемая трансформация чеховской символики демонстрирует природу творчества читателя, взявшегося за перо. Перекраивая классические тексты, такой читатель со скальпелем в руке неизбежно перерезает невидимые нити между искусством и живой жизнью, наглядно представленные символами, свободно путешествующими «из глубин памяти в текст».

В следующей пьесе Б. Акунина, «Инь и Ян», продолжена театральная игра, предложенная в «Чайке», что подчеркнута аналогичным полиграфическим оформлением «двусторонней книги». Тот же герметичный детектив сочетается с узнаваемым набором персонажей чеховской драматургии и ее внешними атрибутами. Действие происходит в усадьбе, героев связывают запутанные родственные и личные отношения. Среди действующих лиц есть и недоучившийся студент, мечтающий изменить судьбу человечества, и прогрессивная барышня, и молодящаяся дама средних лет, и спившийся прожигатель жизни. Особенно показателен в этом ряду мелкий чиновник Степан Степанович Слюньков с его отчаянным монологом о жизни, которая прошла мимо и не менее отчаянной попыткой вернуть молодость, украв волшебный веер. Явной аллюзией чеховских текстов выглядит ролевое поведение слуг из пьесы Б. Акунина: лакей Аркаша – активный соучастник преступления, старик Фаддей – хранитель традиций, преданный камердинер своего покойного хозяина.

Реминисценции из чеховских пьес соединены в пределах одного текста с цитированием самого себя – не только в сознательном повторе приемов, на которых строилась пародийная версия «Чайки». В пьесе «Инь и ян» Б. Акунин обращается к фандоринскому циклу, вводя в «чеховский» ряд героев самого сыщика и его верного слугу, а вместе с ними экзотическую символику восточной философии. Как в «Чайке» многозначный символ концентрировался в конкретном предмете – чучеле убитой птицы, так заданные названием всеобъемлющие понятия «инь» и «ян» представлены волшебным веером, вывезенным из Японии. Сложная символика понятий предельно просто толкуется знатоком востока Фандориным: «Ян» обозначает солнце, мужское начало и вообще все светлое, созидательное и, так сказать, позитивное. <...>А вот это (переворачивает веер черной стороной) – иероглиф «инь». Он обозначает луну, а вместе с нею женщину, то есть, по мнению китайцев, начало печальное и разрушительное» [2, с. 27–28]. Две версии пьесы-детектива строятся именно на этом противопоставлении двух символов и в

соответствии с цветом разных сторон веера названы «белой» и «черной» версиями. Как и в «Чайке» тексты двух пьес до определенного эпизода абсолютно идентичны, после чего начинаются разночтения, связанные с выбором преступника. Если в «Чайке» эту роль сыграли все без исключения персонажи, то «Инь и Ян» своим названием указывает читателю разгадку: Инга и Ян – главные герои. Все остальные примериваются на роль убийцы по законам детектива, в котором преступление происходит в замкнутом пространстве с ограниченным числом действующих лиц, каждое из которых имеет и повод и возможность совершить убийство. Две версии в пьесе Б. Акунина имеют еще один явный литературный источник – мужской и женский варианты «Хазарского словаря» М. Павича, инсценировка которых в одном из московских театров дается в соответствии с выбором самой публики, той самой публики, которой предназначена пьеса Б. Акунина.

Предельно упрощенное толкование понятий «Инь» и «Ян», озвученное Фандориным, усложняется и конкретизируется деталями двух версий. Мужское и женское преступления отличаются прежде всего разной природой вожденной цели, для которой все средства хороши. Логический, рациональный мужской мир исключает присутствие волшебства. Веер для Яна – всего лишь рухлядь, за которую какой-нибудь безумный коллекционер отвалит миллион, столь необходимый герою для грядущих научных открытий. Инга верит в магическую силу веера, и чудо происходит именно в черной версии: нотариус Слюньков обретает молодость, сломанная нога Фандорина волшебным образом выздоравливает и т. п. Цель Инги по-женски иррациональна: «Сейчас я произнесу заклинания. Мир сделается немножко похуже (ну и черт с ним), зато я стану самой великой, самой прекрасной, самой могущественной» [2, с. 87]. По законам жанра зло и преступление раскрыты, но если логический мужской вариант «белой версии» очередной раз демонстрирует победу дедуктивного метода, то в волшебной «черной версии» счастливый финал случаен. Упрямый старый слуга Фаддей починил ветхий веер, попутно перепутав местами символические части, олицетворяющие добро и зло. Эта вольность в обращении с волшебной вещью не только спасает жизнь Фандорину, но и восстанавливает изначальный глубинный смысл главных символов пьесы – их нераздельность. «Рене Генон рассматривает инь и ян как сечение вселенского вихря, сводящего воедино противоположности и порождающего вечное движение <...> каждый из элементов содержит в себе зародыш противоположного: светлое ян содержит в себе темную точку инь и, наоборот, темное инь несет в себе светлую точку ян. Эти два начала объединяет неизменное третье, мистический центр, где нет ни движения, ни беспокойства, ни страдания» [13, с. 222].

Безусловно, выстраивая игровую конструкцию, рассчитанную на эффектную театральную постановку, Б. Акунин не собирался наполнить пьесу глубоким философским смыслом – восточная символика в тексте подчеркнута декоративна и предельно упрощена. Но в итоге, когда все элементы пазла совпали и обе версии продемонстрировали нерасторжимость добра и зла, мужского и женского, логического и интуитивного, автор этой мозаики вернул читателю/зрителю исходный глубинный смысл символов, вынесенных в заглавие пьесы. Из-под множества цитат, аллюзий, игровых приемов пробился тот самый символ, который, по замечанию Ю. Лотмана, «существует до данного текста». И если чучело чайки –

подмена символа, то веер в пьесе «Инь и Ян» – возвращение к символу, ибо семантический код веера включает и значение лунного объекта, наделенного «пассивным или отражательным свойством» [7, с. 301] – предмет, меняющий свою форму, и одновременно тэссэн – железный веер, важный атрибут вооружения самурая. «Использование самураями веера в качестве меча привело к трансформации его значения: в эпоху Токугава веер служил метафорой меча – во время церемонии сэппуку перед главным участником события ставили поднос, на котором вместо меча лежал веер» [6, с. 242]. Эти нюансы семантики известны японисту Г. Чхартишвили, который в своей игре с читателем всегда придерживается главный козырь до финала, как того и требуют законы жанра. Театральный постмодернистский проект Б. Акунина не столь масштабен, как его романский цикл, и безусловно вторичен не только по отношению к классике, но и к собственным текстам. Роль символов в пьесах Б. Акунина чрезвычайно показательна. Символ может стать скрытой или явной цитатой чужого текста, превратившись в реминисценцию и утратив свою сущностную функцию – возвращение к истокам, к до-тексту, к «живой жизни» («Чайка»). И напротив, символ может выводить читателя за рамки театральной условности, помноженной на условность постмодернистской игры цитатами («Инь и Ян»). Но и в этом случае глубинный смысл, восстановленный всей зыбкой игровой конструкцией текста, не становится возвращением к непосредственной взаимообусловленности жизни и искусства.

Символ в постмодернистском тексте укоренен не в жизни, но в книге. И из книги, достойной называться искусством, он переносится в книгу, которую можно именовать лишь текстом – пусть сложным, многоуровневым, даже искусным, наконец. Б. Акунин, создавая проекты памяти великой литературы XIX века, всего лишь трансформирует «игру в бисер» для немногих посвященных в подобие современной компьютерной игры, способной одинаково увлечь ребенка и многоумного читателя текстов. Символ в этой игре – важнейший элемент, код, ключ. И никогда разгадка, указатель в «саду расходящихся тропок» не возвращает читателю то, что было до текста, но только помогает игроку перейти на новый уровень в путешествии от одного текста к другому.

Библиографические ссылки

1. Акунин Б. Чайка. // Чехов А., Акунин Б. Чайка. – СПб.: Нева, М.: Олма-Пресс, 2002. – С. 3–84.
2. Акунин Б. Инь и янь. – М.: Захаров, 2006.
3. Белецкий А. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя) // Наука на Украине (Харьков). – 1922. - №2. – С. 98–115.
4. Бердников Г. Чехов – драматург. – М.: Искусство, 1981.
5. Кострова-Панайотова М. «Чайка» Бориса Акунина как зеркало «Чайки» Чехова: [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ra/2005/9/pa23/html>. – Заголовок с экрана.
6. Культура классической Японии: Словарь-справочник / Сост. С. Б. Рыбалко, А. Ю. Корнев. – Ростов-на-Дону: Феникс; Харьков: Торсинг, 2002.
7. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров: Человек – текст. – М.: Наука, 1996.
8. Паперный З. «Чайка» А. П. Чехова. – М.: Знание, 1980.
9. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. – М.: Высшая школа, 1999.
10. Чехов А. П. Чайка // Чехов А. П. Собр. соч. в 8-ми томах. Т. 7. – М.: Правда, 1970.
11. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. – М.: Новое литературное обозрение, 2001.

12. Шром Н. Литература современной России. 1987 – 2003. Учебное пособие. – М.: Абрив, 2005.
13. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. В. Андреева и др. – М.: Локид; Миф, 2000.

Надійшла до редколегії 24.04.11

УДК 821.161.1

Е. В. Юферева

г. Запорожье

«КОГДА МЕНЯ ХАНДРА ВНЕЗАПНО ПОСЕТИТ»: ДИНАМИКА ТЕМЫ СКУКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Розглядається авторефлексивність як провідна ознака жанру поетичного листа, що дозволяє простежити динаміку концепту «нудьги».

Ключові слова: нудьга, тема, динаміка, поезія, авторефлексивність.

Рассматривается авторефлексивность как основной признак жанра поэтического письма, прослеживается динамика концепта «скуки».

Ключевые слова: скука, тема, динамика, поэзия, авторефлексия.

The autoreflexiveness as the main feature of the genre of poetic letter which allows us to trace the dynamic of the concept of «boredom» is studied in the article.

Key words: boredom, theme, dynamic, poetry, autoreflexiveness.

Эпидемия скуки девятнадцатого века, пожалуй, несоизмерима с современными ее масштабами. Скука охватила все слои и сферы: академическая скука, скука школьная, бытовая, офисная и т. д. Не случайно в философии XX века обозначилась тенденция толковать понятие в этической плоскости, присваивать ему «оздоровительную» роль. Постановка вопроса едва ли не в прагматическом ключе – «чего же хотеть» – убедительно демонстрирует озабоченность глубиной проникновения скуки в «житейский» мир современного человека. Одна из показательных попыток «прагматизации», например, представлена в работах современного философа Б. Хюбнера, полагавшего, что скука как «метафизическая нуждаемость человека» является источником движения и прибавочной человеческой деятельности [1, с. 116]. Но наши размышления вызваны не только проблематизацией скучного состояния современным научным дискурсом. Важным импульсом явилось стремление увидеть особенности представления и воплощения скуки в поэтическом искусстве. Интересно, что понятие «поэтическая скука» возникло уже в начале XX века и отличается двойственностью, как и многие определения, связанные со скукой. Вл. Ходасевич в известной критической статье полагал, что скука по своей природе непоэтична, поскольку она есть отсутствие восприятия, свидетельство душевной невосприимчивости. В скобках отметим: «поэтическая скука» у Вл. Ходасевича выступала эквивалентом вторичной, творчески незрелой поэзии [2]. Однако трудно не согласиться с тем, что скука действительно проявляется в отрицательности: это «не настроение», «не переживание», это состояние «без свойств». «Пустота» скуки ускользает от дефиниций и классификаций. Может быть, именно поэтому препарирование скучания, стремления многих философов и ученых дать положительный ответ на вопрос о том, что такое скука и каковы ее формы, не исчерпывающи. Такую оценку