

Российская академия наук
Институт научной информации по общественным наукам

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Дайджест

2010 № 2 (53)

Издается с 1992 г.
Выходит 4 раза в год

Москва 2010

УДК 008
ББК 71.0
К 90

Серия «Теория и история культуры»

Центр гуманитарных научно-информационных исследований

Отдел культурологии

Редакционный совет серии:

Л.В. Скворцов – доктор философских наук, председатель,
И.Л. Галинская – доктор филологических наук, зам. председателя,
Г.В. Хлебников – кандидат философских наук, С.Я. Левит – кандидат философских наук, Ю.Ю. Чёрный – кандидат философских наук.

Редакционная коллегия:

И.Л. Галинская – доктор филологических наук, главный редактор,
Э.Н. Жук – зам. главного редактора, С.Я. Левит – кандидат философских наук,
Т.Н. Гончарова, Т.В. Никитина.

Редактор-составитель выпуска –
доктор филологических наук И.Л. Галинская.

Ответственный за выпуск –
Т.Н. Гончарова.

Культурология: Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред. кол.: И.Л. Галинская, гл. ред. и др. – М.: ИНИОН, 2010. – (Сер.: Теория и история культуры / Ред. совет: Скворцов Л.В., пред. и др.). – 2010 № 2 (53): / Ред.-сост. вып. И.Л. Галинская. – 220 с.

Содержание издания определяют разнообразные материалы по культурологии.

Contents of this issue cover various material on culturology.

ББК 71.0
© ИНИОН РАН 2009

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

В.В.Ковалев. Трансформация ценностей в российском обществе: новые вызовы и старые стереотипы.....	6
Культурная политика в эпоху глобализации.	9
Дискуссия о двух культурах.....	14
Л.А.Софронова. Чередование культурных парадигм.....	16
Эрих Калер. Истина, добро, красота.....	22
Г.А.Ткаченко. Черная жемчужина.....	28
Е.А.Тинякова. Философский потенциал циркового искусства: судьба на грани тысячелетий.....	36
Г.П.Хорина. Идеология в системе культуры.....	45

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

А.А.Оганов. Философская проблематика современной культуры	58
Е.В.Галузина. Подлинные и «мнимые» культурные ценности Запада в представлении славянофилов.....	60
В.А.Ермаков. Философия культуры К.Н.Леонтьева.....	71
Ф.Е.Ажимов. Методология «пост-» между философией и литературой (аспекты проблемы).....	73
А.Г.Заховаева. Экзистенциальные зеркала Сальвадора Дали как отражение культуры постмодернизма.....	84
Александр Шенкер. В скольких Европах мы живем?	95

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Пушкинские мотивы у И.А.Гончарова и С.А.Есенина. (Обзор).....	99
В.А.Зайцев. О художественно-стилевых течениях в русской поэзии XXI века.....	102

Александра Борисенко. Викторианский детектив.....	103
Кристофер Бенфи. Буря вокруг Роберта Фроста.....	104
Чеслав Милош. Достоевский и Сведенборг.....	106
Дж.К.Роулинг. Сказки барда Бидла.....	112
А.Н.Горбунов. 146-й сонет Шекспира и его место в цикле.....	117
И.Г.Сагирян. Выражение модальности в художественном тексте (на примере творчества М.Булгакова).....	119
Валерий Мильдон. Каллиопа, или о творчестве.....	120

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

С.А.Гудимова. Музыкальные кумиры романтиков.....	124
Кшиштоф Дроба. Между возвышенностью и страданием. О музыке Генрика Миколая Гурецкого.....	135

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

О.В.Осипова. Символические представления в художественной системе цикла М.Цветаевой «Стихи к Блоку».....	142
И.Ю.Латыпова. «Пишущий» и «пашущий» в поэтическом мире М.Цветаевой.....	146
Ольга Сизова. Кольцо.....	148

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

О.В.Кулешова. Особенности философской концепции Д.С.Мережковского в период эмиграции.....	150
--	-----

ФЕНОМЕНЫ ЗЕМНЫЕ И НЕБЕСНЫЕ

Фред Пирс. Сохраним сердце планеты.....	174
С.Пол-Чудхари. По следам мистических животных.....	175
Э.В.Комина. Эстетика синестезии: к истории вопроса.....	176

Моститые технологии.....	178
--------------------------	-----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

Т.В.Кузнецова. Феномен моды – эстетические аспекты.....	179
--	-----

МАТЕРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

Тайны китайской кухни.....	181
----------------------------	-----

ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЯ

Ю.Б.Кузьменкова. От традиций культуры к нормам речевого поведения британцев, американцев и россиян.....	188
--	-----

К.В.Завьялова. Представление о теле в русской лингвокультуре.....	200
--	-----

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА. ОБРАЗОВАНИЕ

Е.Р.Пономарев. Учебник патриотизма (литература в советской школе в 1940–1950 годы).....	202
--	-----

Д.И.Мамычева. Детство в пространстве русской традиционной культуры.....	207
--	-----

Е.А.Сорокоумова. Психологические особенности нравственного развития современных подростков.....	209
--	-----

О.А.Машкина. Образование как ресурс развития Китая в XXI в.....	211
--	-----

Е.В.Козлов. Развлекательная повествовательность в контексте массовой культуры.....	214
---	-----

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

Нина Важдева. Список с писксом.....	219
--	-----

Теория культуры

В.В.Ковалев.

Трансформация ценностей в российском обществе: новые вызовы и старые стереотипы*

Культура российского общества потеряла символические ориентиры ментального развития. Его система ценностей представляет собой эклектический набор представлений, едва ли поддающихся упорядоченному согласованию. Ценностно-нормативная неопределенность оказывает негативное воздействие на процесс эволюции тоталитарного советского общества в общество гражданское и заставляет обратить внимание на те элементы аксиологического поля существования социума, которые функционально призваны способствовать социальной интеграции. Одним из таких элементов являются культурные стереотипы.

Последние исследования свидетельствуют как о силе воздействия западных ценностей на современное российское общество, так и об устойчивости традиционных ценностей и свойственных им стереотипным реакциям в поведении и оценке. Задача состоит в том, чтобы определить, насколько традиционные ментальные свойства российского социума в принципе способны совмещаться с новейшими тенденциями социального развития.

В числе первых постулатов российской ментальности стоит представление о готовности российского человека к самопожертвованию, способность приносить собственные интересы в угоду интересам общества ради высших целей и идеалов, что в самом деле нередко происходило в нашей истории. Однако это свойство поведения не является характерным исключительно для российской ментальности. На идее жертвенности воспитывались поколения

* Ковалев В.В. Трансформация ценностей в Российском обществе: новые вызовы и старые стереотипы // Изв. вузов. Сев.-Кав. регион. – Ростов-на-Дону, 2009. – №1. – С.29–33

людей многих стран на определенной стадии общественного развития, когда целое признавалось более значимым перед частным. Эта ценность, имеющая традиционный характер, утрачивает свое значение в связи с признанием высшей ценностью человеческой жизни, на чем стоит вся западная цивилизация; этому пониманию соответствует и российская Конституция.

В числе ведущих ценностей русские философы также называют духовность, под которой понимают предрасположенность к служению Святому Духу, поиску небесной истины в противовес земной правде, т.е. выделяют приоритет духовных ценностей над материальными. Между тем подобная духовность в современном мире едва ли осуществима, поскольку стремление к стяжанию Святого Духа сталкивается с современной секуляризацией и обмирщением ценностей. Очевидно, источники духовности следует искать и в иных областях, помимо религии.

Одной из базовых ценностей российского общества является идея соборности, с которой связывают многие стереотипные формы поведения россиянина. От обычного коллективизма концепция соборности отличается тем, что центральной идеей в ней является достижение коллективного спасения. В переложении на светский язык соборность означает подчинение обожествленному российскому государству, а идея коллективного спасения входит в явный диссонанс с современной веротерпимостью и толерантностью. Более того, логически из нее следует посягательство на свободу совести и целый комплекс других гражданских прав. Таким образом, общество стоит перед выбором: либо права человека и индивидуализм, либо патерналистски настроенное государство и коллективизм.

От соборности следует отличать коллективизм, который также выделяется в числе традиционных ценностей россиян. Было бы неправильно говорить, что коллективное начало антагонистично природе современного общества. Однако коллективизм в модернистском обществе является следствием осознанной потребности индивидуалиста к совместной деятельности, тогда как в

традиционном – ценностью абсолютной, индивидуальное в нем подавляется государством и осуждается общественной моралью.

Важным показателем традиционной российской ментальности является отношение к успеху как к чему-то малозначительному и несущественному. Эта ценность напрямую связана с особенным пониманием роли труда православной церковью. Православие провозгласило принцип равенства нравственных требований вне зависимости от социальной и профессиональной принадлежности – важно не какая работа выполняется, а с каким внутренним побуждением. Труд не может выступать в качестве наживы. Однако равнодушие к успеху абсолютно не совместимо с тенденциями современного потребительского общества, с доминирующей общественной моралью.

Другой базовой ценностью российского характера, выделяемой традицией, является эмоциональность в деятельности и оценках, неспособность к рутинному, постоянному труду, ориентация на вдохновение. Между тем современная эпоха требует от человека усердия, настойчивости, целеустремленности. Без этих качеств невозможно стать профессионалом. В наши дни труд настолько специализирован, что обучение даже самым простейшим, первичным навыкам требует больших затрат времени и усилий.

Наконец, российскому сознанию в качестве онтологической ценности приписывается стереотип нестяжательства, осуждение богатства, что также противоречит принципам модерна. Апология щедрости в современном обществе неуместна, поскольку человек, не будучи чем-либо обязан «ближнему», не обязан с ним делиться, ведь «ближний» не помогал ему добиваться успеха, и в своей бедности виноват сам.

Таким образом, можно заключить, что традиционные российские ценности, как они понимаются в отечественной научной доктрине, несовместимы с основными тенденциями развития общества модерна. Явная несогласованность привычных штампов реагирования на типичные ситуации с новыми требованиями, которые диктует современная эпоха, приводит к

девальвации самой возможности находить нормативный консенсус между субъектами социальных отношений.

Т.А. Фетисова.

Культурная политика в эпоху глобализации.

Д.Л.Спивак, директор Санкт-Петербургского отделения Российского института культурологи, доктор филологических наук, в статье «Актуальные вопросы государственной культурной политики» исследует приоритеты современной культурной политики Российской Федерации. Они определяются, по мнению автора, во времени и пространстве. К первым он относит цель сохранения культурного наследия страны и цель развития ее культурного потенциала. Ко вторым автор относит цель укрепления культурного единства страны, цель обеспечения необходимой доступности культурных ценностей широким слоям населения и цель продолжения интеграции в мировой культурный процесс (4, с.5).

Особо важна, отмечает Д.Л.Спивак, цель адаптации сферы культуры к рыночным условиям существования (там же.). Государственной культурной политике РФ «присущи свойства фундаментальности, системности, прагматической ориентации, гарантирующие ее эффективность в достижении многоуровневых, комплексных целей, как на ближайшем, так и более долгосрочном временном горизонте» (4, с.16–17).

С.В.Стрыгина из Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского пишет в статье «Правовая культура как признак гражданского общества», что правовая культура тесно связана с правосознанием и опирается на него (5, с.18). Однако, по мнению

С.В.Стрыгиной, по уровню правового сознания население России не продвинулось дальше рассказа А.П.Чехова «Злоумышленник». А между тем, правовая культура является показателем цивилизованности обществ. Особое внимание автор статьи уделяет проблеме смертной казни в нашей стране. Дело в том, что решение об отмене смертной казни (57 стран в мире уже отменили смертную казнь) «должно приниматься только в том случае, если к нему готово общество, позволяет уровень его правовой культуры» (5, с.21). В Российской Федерации действует мораторий на смертную казнь, но законодательной отмены смертной казни через парламент пока не произошло, ведь процесс воспитания правовой культуры – это процесс «длительный и сложный, требующий повседневного кропотливого внимания и настойчивости» (5, с.22).

М.В.Заковоротная (Ростовский государственный университет) в статье «Направления культурной политики в контексте развития гражданского общества в России» дает определение такового: «Обычно под гражданским обществом подразумевают систему общественных отношений (семейных, культурных, религиозных, политических, экономических), которые устанавливаются и развиваются в самом обществе на основе инициативы и социальной активности его граждан и общественных организаций» (2, с.29).

Важнейшим направлением при создании культуры гражданского общества является, по мнению автора реферируемой статьи, «действенная солидарность, протест против равнодушия и нежелания большинства людей задумываться над своими поступками» (2, с.27). Второе направление – практическая критика существующего положения дел в общественной жизни. Третье направление – «развитие активной демократии, которая подразумевает децентрализацию управления и участие граждан в принятии управленческих решений» (там же). Еще одно направление формирования культуры гражданского общества состоит в участии людей в политических действиях, в проявлении гражданской воли. Большое значение следует придавать «центрам по исследованию культурной политики», создаваемым при российских университетах (2, с.30).

Л.И.Шишкина полагает, что важнейшим национальным проектом должна стать культура. В статье «Культура как приоритет национальной политики» она пишет, что в начале нового тысячелетия ситуация смены культурных парадигм обозначилась особо отчетливо, поскольку «традиционные исторические формы культуры уступают место культуре информационного общества», отчего необходимо выдвижение на первый план роли науки (6, с.33). Тотальное распространение визуальной культуры изменяет психо-физическую природу человека. В XIX веке складывается человеческий тип, принципиально отличающийся от человека XX века новым культурным сознанием. Как писала Маргарет Мид, «у молодых людей возникла общность опыта, которого никогда не было и не будет у старших» (цит. по: 6, с.34).

Русскому сознанию присущ антиглобализм, «чувство собственного исторического пути, усугубленное той миссией жертвенности, которую неоднократно выполняла Россия в многовековой истории, заслоняя западный мир и от татаро-монгольского нашествия, и от наполеоновской экспансии, и от фашистской чумы» (6, с.39). Это определяет роль, которую суждено сыграть России в новом веке. Ответ на вопрос «кто мы?», заключает автор реферируемой статьи, должен определить векторы государственной политики, как внешней, так и внутренней, ибо «только государство способно осуществить интеграцию различных социальных групп» (6, с.40).

М.В.Силантьева (Государственная академия славянской культуры, Москва) в статье «Стратегии межкультурного взаимодействия и молодежная политика России» пишет о размывании единого поля культуры, основанном на миграции значительных масс людей, на вращении «в новую культуру детей мигрантов» (3, с.41). Стратегии межкультурного взаимодействия в свете молодежной политики должны решаться, по мнению автора реферируемой статьи, при помощи социологии, причем «одна из форм интерпретации полученных наукой данных – культурологическая» (3, с.42). Социология в том случае обеспечивает для культуролога базу данных, а одним из методов

конкретно-социологического исследования является «нарративное интервью» (там же).

Стратегической отраслью национальной политики, связанной с основами безопасности существования государства, является, по мнению М.В.Силантьевой, образование. Проблемы, касающиеся образования, таковы: 1) определение точного места образования в ценностной шкале современной молодежи; 2) «образование в поликонфессиональном и многонациональном российском обществе напрямую связано с проблемой языка, на котором происходит обучение», т.е. образование на русском языке; 3) «проблема экономической базы образовательного процесса», т.е. «коммерциализация образования» (3, с.46–47). Формирование искомых ценностных ориентаций возможно осуществить путем долгосрочного проекта всеобщего высшего образования на русском языке, открывающего доступ «ко всем ведущим достижениям мировой культуры» (3, с.51).

С.С.Загребин из Челябинского государственного педагогического университета в статье «Культурологическая экспертиза в системе культурной политики современного российского государства» предлагает рассматривать культурную политику в теоретическом, прикладном и конкретно-историческом аспектах.

Теоретический аспект. Культурная политика трактуется: а) как совокупность государственной политики в области образования, науки, искусства и т.д., б) как некая идеализированная система отношений власти и культуры.

Прикладной аспект. Культурная политика трактуется как система приоритетов органов государственной власти и декларируется в соответствующих программах развития культуры на федеральном и региональном уровнях.

Конкретно-исторический аспект. Культурная политика рассматривается как реальная система отношений субъектов культуры (1, с.54–55).

С.С.Загребин считает, что в качестве приоритетов развития отечественной культуры может выступить культурологическая экспертиза, т.е. «система оценки любых управленческих решений с точки зрения их влияния на развитие отечественной культуры» (1, с.56).

Реферируемые в обзоре статьи были подготовлены на основе докладов, прочитанных на Первом Российском культурологическом конгрессе, проведенном в 2006 году на базе Санкт-Петербургского отделения Российского института культурологии.

Список литературы

1. Спивак Д.Л. Актуальные вопросы государственной культурной политики // Фундаментальные проблемы культурологи: В 4 т. – СПб., 2008. – Т.4: Культурная политика. – С.5–17.
2. Стрыгина С.В. Правовая культура как признак гражданского общества // Там же. – С.18–23.
3. Заковоротная М.В. Направления культурной политики в контексте развития гражданского общества в России // Там же. – С.24–31.
4. Шишкина Л.И. Культура как приоритет национальной политики // Там же. – С.32–40.
5. Силантьева М.В. Стратегии межкультурного взаимодействия и молодежная политика России // Там же. – С.41–53.
6. Загребин С.С. Культурологическая экспертиза в системе культурной политики современного российского государства // Там же. – С.54–57.

И.Л.Галинская.

Дискуссия о двух культурах

В 2009 г. лондонский журнал «New Scientist» отметил дискуссией о двух культурах – гуманитарной и естественнонаучной – пятидесятилетие лекции Чарльза Перси Сноу, произнесенной 7 мая 1959 г. в Сенате Кембриджского университета (2).

Знаменитый английский писатель Чарльз Перси Сноу (1905–1980) по образованию был ученым-физиком. Первый свой роман «Смерть под парусом» Сноу опубликовал в 1932 г. Одиннадцать томов серии романов Сноу «Чужие и братья» описывают судьбы английской научно-технической интеллигенции. В своей лекции о двух культурах Сноу ставил вопрос «о распаде двух культур, гуманитарной и естественнонаучной, мира науки и мира искусства» (1, с.197). Речь шла о разрыве гуманитарного и технического знания. «Сноу говорил об ответственности ученых, которые приобретают новые, невиданные доселе источники энергии, как например атомную, но оказываются не в состоянии находить язык с окружающими» (там же).

Однако, нужно ли знать законы термодинамики и одновременно творчество Шекспира, чтобы соответствовать нынешнему интеллигентному миру, верно ли мнение о двух культурах английского писателя?

Журнал «New Scientist» публикует отзывы современных английских и американских ученых о прочитанной в мае 1959 г. в Кембридже этой лекции Сноу, впоследствии неоднократно публиковавшейся.

Стефан Коллини, профессор литературы и интеллектуальной истории Кембриджского университета, считает лекцию Сноу «поверхностной и вводящей в заблуждение» (2, с.26). Он полагает, что следовало говорить не о двух культурах, а о двухстах двух культурах. Наиболее вредным является, по мнению С.Коллини, утверждение Сноу, будто естественные науки – это источник «объективного» знания, но в Англии они недооцениваются.

Сьюзен Хаак, профессор философии и права Университета Майами (Флорида, США), пишет, что концепция культуры Сноу не дает представления

об интеллектуальной жизни, ибо эта концепция противоречива (хоть и знаменита). Дело в том, что плюрализм субкультур мешает коммуникации их представителей.

Гарри Коллинз, профессор социологии Кардиффского университета (Великобритания), согласен с тем, что существуют две культуры. «Если бы имелась только одна культура, то искусство без науки было бы столь же ужасным, как и наука без искусства», считает он (2, с.27).

Философ и писательница Мэри Миджли помнит, как Сноу рассказывал, что на собрании гуманитарной элиты Кембриджского университета все смеялись, когда кто-то упомянул о втором законе термодинамики. Такое же филистерство существовало и на собраниях технарей. Между тем, стоит вспомнить, что Дарвин мог писать о Канте, а Хаксли выпустил книгу о Юме. Сегодня, считает Мэри Миджли, в Европе процветает узкая специализация, против чего как раз и протестовал Сноу.

Профессор педагогики Калифорнийского университета в Лос-Анджелесе Сандра Хардинг отмечает, что в середине XX века, когда Сноу писал свое эссе «Две культуры», еще мало внимания уделялось социальным наукам. Так, в 50-е годы в большинстве американских университетов не было социологических факультетов. Сноу рассуждал о двух культурах, полагая, что социальные науки неуместны при попытке понять взаимодействие человека и натурального мира, а это было «постоянным препятствием развития глобальной демократии, о которой мечтал Сноу» (2, с.27).

Профессор философии Лондонского университета А.С.Грейлинг напоминает, что когда Сноу сокрушался о непроходимой пропасти между наукой и литературной культурой, почти все стоявшие в обществе у власти были продуктом именно этой литературной культуры, причем они не интересовались наукой и не понимали науку. Сноу поставил на обсуждение важнейшую проблему о недостаточной научной грамотности общества. А.С.Грейлинг полагает, что и в настоящее время необходим разговор о месте

науки в современном обществе, ибо оно все еще плохо понимает науку и мало ей симпатизирует, а ведь за последние пятьдесят лет наблюдается грандиозный прогресс в научных исследованиях. Вот почему рассуждения Сноу о двух культурах актуальны и сегодня (2, с.27).

Список литературы

1. Шестаков В.П. Литературная история Кембриджа // Эстетика: прошлое, настоящее и будущее. – М., 2007. – С.174–203.
2. The rise and fall of a cultural legend // New scientist. – L., 2009. – 2 May. – P.26–27.

И.Л.Галинская.

Л.А.Софронова.

Чередование культурных парадигм*

Хотя категории жизни и смерти неразрывно связаны и не существуют в культурном сознании одна без другой, в художественном сознании доминирующее положение занимает или категория жизни или, напротив, категория смерти, что непременно отражается в текстах культуры. И эти отражения не единичны. Собираясь вместе, они характеризуют отдельные эпохи, различающиеся не только отношением к жизни и к смерти, а также способами его выражения, но и предпочтением одной из категорий, которая оказывается в центре внимания. Утверждать, что противоречивое единство значений этих двух ценностных категорий не раскрывается, когда авторы преимущественно сосредоточиваются на одной из них, было бы неверно. Оно подразумевается всегда, даже когда одна из категорий почти полностью подавляется противопоставленной ей. Следовательно, очертания оппозиции жизнь/смерть меняются, но ее смысловое ядро всегда остается неизменным.

* Софронова Л.А. Чередование культурных парадигм // Категории жизни и смерти в славянской культуре. – М., 2008. – С.180–195.

Эти изменения происходят отнюдь не хаотически и не на отдельных участках культурного пространства.

Изменения координируются с движением культурных эпох во времени, но не с их последовательной сменой, а с тем их ритмичным чередованием, которое позволило Д.С.Лихачеву разделить их на первичные и вторичные. Первичные эпохи – это Ренессанс, классицизм, реализм, вторичные – средние века, барокко, романтизм, символизм, модернизм. Оба ряда, следовательно, состоят из эпох, отстоящих одна от другой на один «шаг». Ряд первичных, условно говоря, ориентируется на жизнь, ряд вторичных – на ее финал, т.е. противопоставленные категории как бы чередуются в художественном сознании разных эпох. Подобное чередование обеспечивает переключку между эпохами. Если две эпохи сходно реагируют на категорию жизни, то между ними непременно находится эпоха, сосредоточенная на категории смерти. Заметим, что смена доминанты гораздо реже происходит в пределах одной эпохи, хотя это возможно так же, как и в пределах творчества одного автора. Целесообразно проследить чередование парадигм смерти и жизни на материале жанров, некоторые из них построены на противостоянии, другие – предпочитают одну из них.

Средние века и барокко, как принято считать, концентрируются на теме смерти. Несмотря на это, тогда же наблюдается, если так можно выразиться, «гармоническое» соотношение категорий жизни и смерти. Они выступают на равных и открыто ведут вечный спор, т. е. их внешнее «равноправие» не снимает их противостояния. Эти категории отделяются от человека, схематизируются и ведут независимое существование в виде аллегорий, не скрываясь под разными формами и не воплощаясь в судьбах героев. Пара Жизнь/Смерть – одна из самых распространенных в культуре тех эпох. В конечном счете, она все равно соотносится с человеком, но не индивидуализированным. Не с ним происходят некоторые жизненные события, не его смерть становится предметом художественного изображения. Его

заменяет Каждый, т.е. человек обобщенный, равный всему человечеству.

Аллегии Жизни и Смерти имеют только им присущий внешний вид. Смерть появляется в образе апокалиптического всадника, эринии с крыльями летучей мыши, демона, мертвеца, скелета. В славянской культуре предпочтительнее были два последних образа смерти, с соответствующими «аксессуарами», в первую очередь косой. Эта фигура имела устойчивые характеристики, она именовалась слепой – ведь ей все равно, кого она «влечет до гробу». Выезжала Смерть на апокалиптическом коне «бледном». Очевидно, что ее фигура была более детально прописана, чем фигура Жизни, но и она получила зримое воплощение, и Жизнь, и Смерть участвовали в «параде аллегорий».

Для них был создан особый диалогический жанр – «Прение живота и смерти» – переносившийся на сцену и становившийся отдельным эпизодом мистерий и моралите. В «Рождественской драме» Димитрия Ростовского Жизнь и Смерть находятся среди других аллегорий, сражающихся за человека. Смерть, как ей и полагается, хохочет и объявляет себя всевластной, заявляя, что все люди боятся ее косы. Эта фигура радуется тому, что Натура Людская покинула трон и сняла венец. Жизнь не дает Смерти занять трон и утверждает, что способна помочь натуре, т.е. человеку, и «живота безконечна в веки сподобити». Так утверждается концепция жизни вечной и отрицается смерть. В финале пьесы Жизнь подтверждает свою окончательную победу над Смертью: «Смерти же ты никогда не имам предати; / Но по малой жизни в жизнь вечну хошу взяти» (цит. по: с.181). Так в противостоянии этих двух категорий транспонируется тема Рождества Христова, раскрываются для зрителя его священные смыслы.

Не только категории жизни и смерти, но и то, как человек переживает свою жизнь и ее конец, становились предметом аллегоризации изображения в средние века и барокко, но лишь при одном условии – человек проходил путь к святости. Путь этот намечался штрихами, а не изображался последовательно в

житиях, где категории жизни и смерти уже «увязывались» с образом главного персонажа. Так они утрачивали абстрактность и схематичность и облекались в сюжет, освященный идеей движения ввысь, к Богу. «Житие совершается непосредственно в Божием мире, – отмечал Бахтин. – Каждый момент жития изображается как имеющий значимость именно в нем; житие святого – в Боге значительная жизнь» (цит. по: с.183). В агиографии жизнь и смерть «уравновешены», они не находятся в трагическом противостоянии.

В других жанрах на первый план выступала смерть, как в «плясках смерти», сюжетную основу которых «составляло повествование о появлении призрака смерти перед людьми всех сословий, от императора до крестьянина, от епископа до последнего нищего» (цит. по: с.184). В «плясках», известных со средних веков и доживших в европейской культуре до XVIII в., смерть перевешивает жизнь, но в них все-таки просвечивают значения жизни, понимание ценности уходящего бытия. «Пляски», – отмечал Хёйзинга, – являют очень земной, своекорыстный лик смерти. Это не скорбь из-за потери любимого человека, но сетование вследствие собственной приближающейся кончины, воспринимаемой только как несчастье и ужас. Здесь вовсе нет мысли о смерти как утешительнице, о конце страданий, о возжеланном покое» (цит. по: с.184).

Со сменой ценностных ориентиров в XVIII в. противостояние жизни и смерти изменило свои очертания. Теперь категория жизни заняла доминантное положение по отношению к смерти, прежние значения которой исчезли, как, например, смерти всех уравнивающей взмахом своей косы.

На первом плане в эпоху классицизма оказалась не сама смерть, а мотивация героя, расстающегося с жизнью. Если ранее человек погибал во славу Христову, то в эпоху классицизма он приносил жизнь на алтарь отечества, жертвовал собой во имя свободы, восстановления справедливости и государственного порядка.

Хотя классицизм развивал тему героической смерти, главные герои

трагедий Сумарокова, Ломоносова, Тредиаковского зачастую оставались в живых и добивались счастья и любви; погибали их противники, тираны-цари злые советники. Второстепенные персонажи, только выйдя на сцену, могли пасть от рук храбрых кавалеров, чего никто не замечал. Их смерть не становилась объектом обсуждения или эмоционального восприятия, она никак не маркировалась.

Таким образом, трагическое начало отнюдь не всегда распространялось на «положительных» героев классицизма, они переживали драматические коллизии, выполняя свой долг, и пытались воздействовать на героев «отрицательных», в результате драматический сюжет не получал истинно трагического разрешения.

Тема героической смерти развивается и в последующие эпохи, отстоящие от классицизма во времени. Социалистический реализм во многом вторит его идеям и антитезам, он хоронит своих героев как борцов за родину и свободу и шире – за идею, как говорил Павка Корчагин. Жизнь героев соцреализма превращается в подвиг – трудовой и ратный, они не живут повседневностью, как и герои классицистические, которые властны над смертью и сами решают, жить им или умереть.

В эпоху сентиментализма герой приобрел принципиально иные черты и иное положение в культурном пространстве. Он преобразился в человека внутреннего, чувствительного, его пространство сузилось и стало частным, любовь же заняла место ведущей категории, заместив собой жизнь. Человек делал выбор между жизнью и смертью, как «бедная Лиза» Карамзина. В мотиве самоубийства сталкивались значения жизни и смерти, сам этот поступок мотивировался великим чувством, что привело к возрождению архаической антитезы эрос/танатос.

В эпоху романтизма категории жизни и смерти сблизились. Любовь, как и в эпоху сентиментализма, замещает собой жизнь, но сама эта категория приобрела множество новых смысловых коннотаций, она стала совершенным

выражением духа, парящим над жизнью и смертью. Романтики не только изображают историю несчастной любви, завершающейся смертью влюбленных (или одного из них). Смерть не становится преградой в любви, Излюбленный романтический мотив – любовь после смерти. В ту эпоху ему придали новое звучание, наделили пришельца «оттуда» вечной любовью, возник мотив перехода из пространства смерти в пространство жизни (переход этот совершается и в обратном направлении).

Романтики, как и сентименталисты, не стремились создать целостную картину жизни, линия жизни героя обычно не прочерчивалась, а представляла в эпизодах, которые на семантическом уровне «организовывали» трагический финал сюжета. Романтиков не привлекала жизнь героя в движении времени, наиболее значимой для них была молодость. Романтический герой завершал свою жизнь в юные годы.

Только реализм был способен представить течение жизни, провести героя через ее этапы, не противопоставляя их напрямую смерти. История человеческой жизни не только как событийный ряд, но и как становление человеческого Я, оформлялась в биографическом романе. Авторы вели своих героев через детство, отрочество, юность, зрелость, как Толстой, Гончаров и др. Смерть романного героя не всегда была конечной точкой сюжета, его история жизни была ценна сама по себе.

На рубеже веков категория смерти вновь стала доминировать над категорией жизни. Представления о смерти резко индивидуализировались, но одновременно ожили мотивы, ведущие свое начало от средних веков, барокко и романтизма. Эти мотивы, естественно, трансформировались, многие из них утратили драматическую напряженность. Эпоха модерна была «зачарована смертью». Модернисты аллегоризировали жизнь и смерть, превращая противопоставление жизни и смерти в противопоставление начала и конца. Авангард продолжил это противопоставление, но он карнавализовал отношения жизни и смерти, как бы вспомнив традицию осмеяния смерти, идущую со

средних веков и продолжавшуюся в барокко.

Обесценивание смерти, произошедшее в культуре XX в., повлекло за собой обесценивание жизни. Постмодернизм вывел на сцену человека физического, которому уже не приходится пересекать границу между жизнью и смертью. Она стерлась в сознании постмодернистов, как, например, у Пелевина. Его герои не просто переходят рубеж того и этого миров, но, находясь в безотносительном пространстве, бесконечно повторяют множественные превращения. «Нет больше того благодатного состояния, когда ад и рай были разделены: ад был адом, а рай – раем. Все смешалось в неблагополучии нашего времени» (цит. по: с.193).

Постоянные колебания позиций, в которых находятся категории жизни и смерти, способствуют чередованию образуемых ими культурных парадигм. Данные категории по-разному распределяются в различные культурные эпохи. Постоянно трансформируясь, они непременно участвуют в переключке эпох.

С.А.Гудимова.

Эрих Калер.

Истина, добро, красота*

В свободной, светской форме три ценности – истина, добро, красота – впервые появились на Западе как чисто человеческие ценности у древних греков. Чрезвычайно важно, что, во-первых, эти три ценности возникают в унисон, они по сути составляют единство, и над всеми ними витает этический обертон. Во-вторых, они не только сами по себе едины, но и едины с космическим поиском – поиском природы природы. Фактически, они зародились в космической проблеме. Здесь отчетливо виден импульс к началу осознания человеческих ценностей; ясно видны корни этического мотива.

* Калер Э. Истина, добро, красота // Калер Э. Избранное: Выход из лабиринта. – М., 2008. – С.270–296.

Древние греки были весьма живым, любознательным, светским народом, чувства которого широко открыты разнообразию жизни, но они все же пребывали под первозданными чарами религии. Историческое достижение этого народа – в освобождении человеческого ума от религиозных шор. И первым актом этого освобождения была досократовская трансформация религиозного абсолюта в космический. В досократовской философии появляются новый взгляд на разнообразие природы, новый опыт изменения в человеческой жизни, сталкивающийся с глубоко укоренившейся потребностью стабильного, вечного порядка. Досократовская мысль в основном стремилась примирить это расхождение между вечным и неизменным, которое понималось как истина, лежащая в основе всего существования, и явным смещением и многообразием жизни, которое воспринималось лишь как внешнее проявление и обман чувств, вернее – как грех и вина смертного создания. «Частное и временное ощущались как вероотступничество физического существа; а поиск всеобъемлющей космической субстанции и закона, связующего разнообразие феноменов и присущее им единство, кажущееся изменение и подлинную вечность, – этот поиск вели не только для познания истины, но и для оправдания и спасения» (с.276). В досократовской мысли в неразвитой, первобытной форме уже содержатся все основные проблемы современной философии, современной науки и современной этики.

В этих концепциях истина и благо едины и мыслятся неподвижными, неизбывными абсолютами. Евклид из Мегары, ученик Сократа и основатель Мегарской школы, отождествлял благо с просто существом, с единством и неизменным космическим законом. Для Платона благо – основа бытия, и как таковое – высший предмет познания. Идея Блага, говорится в «Государстве», «придает познаваемым вещам истинность, а человека наделяет способностью познавать» (цит. по: с.276). Это «источник знания и истины». В «Тимее» сам Творец, преданный благу, «пожелал, чтобы все вещи стали как можно более подобны ему самому» (цит. по: с.276). Эти концепции живы у стоиков и

Цицерона; и у неоплатоников, а впоследствии в средневековой христианской мысли благо и истина снова, как и в древней традиции, воплощались в Боге, в Его духе, в Его воле.

Итак, первое, начальное значение блага в светской форме – это в высшей степени абсолют как таковой, абсолютность, т. е. единство, неизменность и суть.

У Аристотеля связь между вечной стабильностью и изменением стала сложнее и гибче. Она представляла как своего рода взаимопроникновение, при котором, впрочем, все еще сохранялись первичность и неуловимость божественного. По учению Аристотеля об энтелехии, субстанция всего существования есть форма. А форма – это врожденный принцип, божественное происхождение и одновременно цель и результат любого конкретного бытия. Любой человек потенциально несет в себе присущую ему форму и должен сделать ее реальной, довести до совершенства при жизни. Утвердилась многосторонняя дифференциация и тонкая иерархия блага – от блага в индивидууме, что есть совершенство его особой природы, и до высшего божественного блага, высочайшего из всех доступных благ. И в этой иерархии общее благо имеет преимущество перед частным. Благо тем более ценно, чем более оно постоянно и более всеобщее, – и этим подтверждается, что психическое и духовное благо предшествует физическому.

Здесь возникает второе значение. Благо – это всеобщее, благо всех. Но в учении Аристотеля имеются и другие новые значения блага. Древние греки пока еще размышляли не ради размышления, но с прагматической целью – чтобы найти направление поведению, узнать, как жить достойно, в процветании, с удовольствием. Даже жизнь в созерцании, которая восхвалялась как высшая форма жизни, ни в коем случае не означала того, что ныне называется «жизнью, положенной на алтарь науки». То была высочайшая форма жизни, ибо она высвобождала все человеческие способности для поиска жизни, исполненной смысла, на «труд души». Итак, с самого начала благо для

древних греков одновременно, по выражению Сократа (в буквальном переводе), – это «полезное и целостное», что, впрочем, вовсе не передает полного значения греческих слов. Сюда лучше подошли бы выражения «добропорядочная жизнь», «достойный образ жизни». Для древних греков, и особенно для Аристотеля, «добропорядочная жизнь» – жизнь в согласии со своей судьбой и нравом, с Богом в дарованной ему форме, которую каждый должен довести до совершенства, и, наконец, в согласии с космическим порядком, разумным порядком божественной природы.

В этом и есть третье значение блага: согласие, гармония с собственной сущностью и гармония личной природы с порядком природы как целым. И это определение блага проходит сквозь века: мы встречаем его не только у стоиков, Сенеки и Марка Аврелия; понятие «самодостаточность», у последнего отражает сходное понятие внутренней гармонии и целостности; в Средние века об этом говорили Альберт Великий, Фома Аквинский, а позже Суарес¹, итальянские мыслители эпохи Возрождения (Патрици и Бруно), Лейбниц и Шефтсбери.

Три человеческие ценности были для древних греков по сути единством; благо было истиной и благо было красотой. Благо предполагало единство, целостность, гармонию, гармонию с самим собой и с порядком космоса. Напомним, что понятие «космос» означает не просто Вселенную, но и порядок как таковой, форму, украшение («космос» и «косметика» – однокоренные слова).

Человеческий идеал древних греков – красота-благо, «высшее единство всех совершенств». Если понятие блага, независимо от присущей ему сопряженности на протяжении веков, выражается весьма многообразно, то понятие красоты как объективной ценности представлено главным образом только в трех вариантах, которые опять-таки указывают на одно и то же

¹ Суарес Франсиско (1548–1617) – испанский богослов и философ, представитель поздней (так называемой второй) схоластики; иезуит. – Прим. реф.

основное значение. Первое – это обычная гармония, по определению Аристотеля в «Поэтике», «порядок, симметрия и связанность», которые нельзя преступить или изменить в каких-то деталях, не нарушив целостности. Второе было высказано Платоном: кроме того, что он тоже ставил акцент на гармонии и симметрии, он определял красоту как «сияние идеи в чувственном проявлении» (цит. по: с.280). Гегель парафразировал это толкование, называя красоту «чувственной видимостью идеи». «Первый вариант, можно сказать, подчеркивает гармонию в измерении широты, т.е. гармонию среди видимых частей внутри некоей целостности, второй подчеркивает гармонию в измерении глубины, т. е. гармонию между феноменальным проявлением целостности и глубинным, сущностным бытием, скрытым за ней» (с.280). Вся европейская традиция вплоть до XIX в. определяла красоту как гармонию, немного изменяя ее дефиниции. Гармония, соотношение и взаимозависимость всех частей целого, есть не что иное, как закон органики, и как таковая она эквивалентна единству и целостности.

Но впоследствии возник третий вариант, который прекрасно сформулировал Гете, сказавший, что прекрасным мы признаем «закономерно возникающее порождение жизни в состоянии величайшего напряжения всех ее творческих сил, а значит, и в ее совершенстве. Порываясь его воспроизвести, мы и сами ощущаем в себе полноту жизни и прилив высокой дееспособности» (цит. по: с.281). Этот упор на усиливающее жизненность творческое качество красоты перекликается с толкованием Спинозой блага как житнетворной, действенной силы, которая «увеличивает нашу способность к действию».

Эти три по сути родственные значения красоты стираются из-за небрежного употребления в быту слова «прекрасный», когда его относят ко всему, что нравится нам в природе, в искусстве, в повседневности, и никто не осознает подлинного значения этого слова. Например, говорят о «прекрасном стейке» или «прекрасном платье».

Что касается *природы*, то прекрасное в ней вовсе не означает только

гармонию пейзажа, напротив, порой как раз дисгармонию, романтическое излишество и экспрессивность, первозданное величие природного пейзажа. В целом смутно бытующее ощущение «красоты» природы изобилует эмоциональными обертонами. Одним людям, обуреваемым душевными волнениями или просто уставшим от суматохи современного города, «прекрасным» покажется спокойный, идиллический пейзаж; другим захочется раствориться и расслабиться в ощущении бесконечности, и для них явления природы будут «прекрасными» уже потому, что им присуща таинственная, несоразмерная необъятность.

Однако не только эта небрежность речи затуманивает изначальное значение прекрасного, но и глубокие изменения в нашей жизни, произошедшие со времен античности и классицизма. Наша жизнь, отражаемая и проецируемая в искусстве, прорывается сквозь традиционную симметрию, расширяется и углубляется. Пропорционально тому, как мир индивидуумов и личных отношений сменился миром сверх- и трансиндивидуальных параметров, действительность, с которой приходится иметь дело искусству, вышла за пределы реальности наших обычных ощущений; она намного переросла уровень форм и объектов нашей феноменальной жизни. Науке стали доступны глубины человеческой психики и размах современной коллективной жизни и далее – природа феноменальности и тональности, а это привлекает все больше разных элементов реальности, что неизбежно означает распад старой гармонии, т.е. дисгармонию. В ускоренных ритмах нынешней жизни мы чувствуем, что нас гораздо больше вдохновляют эти новые динамические дисгармонии и открываемые ими прозрения и эмоции, чем устаревшие статичные гармонии. Прекрасное для нас уже не статично, оно обрело динамику.

Наслаждаясь живой экспрессивностью первозданных творений, мы ощущаем превосходство тех произведений искусства, в которых диспропорции и диссонансы сопрягаются в некую новую систему соответствий, в которых дисгармония поглотилась более богатой и глубокой, более всесторонней

гармонией. Самые совершенные произведения Ван Гога, Пикассо, Матисса и других художников открывают новое измерение гармонии, некую межуровневую гармонию, гармонию разных уровней существования, новое сияние идеи в чувственном проявлении, при котором феноменальный мир как бы обретает метафорическое звучание. Эта межуровневая гармония достигается новым способом символизации, более многообразной и сложной совокупностью символов.

Итак, три ценности – истина, добро и красота – возникли в единстве, столь тесном, что составляли почти неделимое целое. Современные мыслители и поэты тоже утверждают их единство или тесную взаимосвязь. Все три основные ценности возникли в процессе поисков сущности и порядка в космосе и истинной природой бытия. Этот приоритет истины сохранился на века; истина все еще предстает как архиценность, на которой зиждятся все ценности.

С.А.Гудимова.

Г.А.Ткаченко.

Черная жемчужина*

Основной корпус работ Г.А.Ткаченко посвящен исследованию китайского трактата III в. до н.э. «Люйши чуньцю» (ЛШ). По свидетельству великого историка Сыма Цяня (ок. 145–86? г. до н.э.), ЛШ был составлен при дворе видного сановника, военачальника и дипломата Люй Бувея (? – 235 г. до н.э.). Памятник был создан приближенными Люй Бувея, его «гостями», представителями весьма своеобразной социальной группы, возникшей в предымперию в основном в связи с ростом городов. Эти люди называли себя *буи* – «холщовая одежда». Они вызывающе подчеркивали, что Конфуций и Мо-цзы, в то время уже признанные авторитеты, были тоже *буи* и добились успеха

* Ткаченко Г.А. Черная Жемчужина // Ткаченко Г.А. Избранные труды: Китайская космология и антропология. – М., 2008. – С. 331–441.

исключительно благодаря своим личным качествам. По свидетельству Сыма Цяня, число «гостей» Люй Бувея достигало трех тысяч. Люй Бувей – один из строителей империи не только в теории, но и на практике – собрал ученых мужей с целью объединить все земли Поднебесной. Однако значительная часть труда, вернее всего, была проделана уже после объединения Поднебесной, поэтому одной из задач авторов было теоретическое обоснование этого события. В трактате, получившем позднее название «Люйши Чуньцю», были изложены, по словам Сыма Цяня, по порядку все дела, касающиеся неба, земли, всех вещей, древности и современности.

Несмотря на значительные достижения в протонаучной сфере и мощные космологические аргументы, авторы ЛШ сохраняли разумную осторожность при вынесении окончательных суждений об истинности предлагаемой им модели мира и знания. Авторы ЛШ признают, что человеческое знание может быть ограниченным и никакая индивидуальная разумность не в состоянии исправить это свойство человеческой природы. Тем самым они вроде бы подрывают основание собственной системы, всецело опирающееся на «знание предков», в котором никакая ущербность невозможна. Но на то есть свои причины: во-первых, к себе они скромно это знание не относят; во-вторых, авторы трактата не могут пройти мимо той ветви традиции, которая истинное знание видела не в науке.

Авторы ЛШ формально признают высшим авторитетом Лао-цзы, который внес наибольший вклад в традицию отрицания возможностей человеческого ума как средства познания действительности. При всем их пристрастии к наставничеству они не могут полностью отказаться от наследия контрклассики, резко противопоставлявшей *дао*-знание интеллекту, приобретаемому учением.

Авторы «Лао-цзы» и «Чжуан-цзы» предлагают альтернативный «путь», т.е. такую иерархию ценностей, в которой высшую ступень занимает даже не эстетика, а то, что ей предшествует – созерцание образов целостно-добытийного, непроявленного. С точки зрения контрклассики,

культивирующей искусство нисхождения к истоку пространства-времени, за которым вещи, возможно, пребывают вечно как прообразы, временные ценности мира оказываются полностью девальвированными из-за их заведомой раздвоенности, нецелостности, ущербности.

Целостность *дао* нарушается уже в самом начале, когда «одно родило двоицу», возникли оппозиции, первоначальный образ утрачен, пошло время, ведущее к смерти-возвращению, поскольку все проявившееся идет к своему концу.

Ведь явленное и неявленное появляются одновременно;

Трудное и легкое зависят одно от другого;

Длинное и короткое соизмеряются друг с другом;

Высокое и низкое видны в соотношении;

Первый и второй голос [могут быть определены] как

согласие-гармония, [только] если прозвучат оба;

Что было раньше, что стало потом, – можно узнать,

лишь сопоставив (цит. по: с. 333).

Разделение онтологической целостности Хуньдуня/Паньгу на небо и землю, *инь* и *ян*, знаменует начало космической катастрофы: ее симптомами для Владыки Центра из «Чжуан-цзы» были появившиеся в его первоначально-целостном теле отверстия, органы, члены, части. Разделение первоначальной целостности на этическом уровне привело к образованию понятий о добре и зле, на эстетическом – прекрасного и безобразного. Для появления в мире зла-уродства необходимо, чтобы в нем появилась благо-красота. Поэтому, с точки зрения контрклассики, лучше отказаться от призрачной красоты-блага, чем примириться с украшательством подлинной человеческой природы музыкой-танцем при жертвоприношении, фальшивыми жестами, продиктованными страхом перед наказаниями или чаянием награды, – всеми этими жалкими ширмами, с помощью которых пытаются прикрыть природную нищету и немощь тела и души.

Контрклассика полагала, что истинный путь к первоначальному – к подлинной человечности – лежит через отказ от очарованности внешним: мишурой вещей и событий.

Познавший отчужденность-отрешенность от жизни способен стать ясным. Став ясным, как утро, способен увидеть Единое. Увидев же Единое, способен забыть о прошлом и настоящем, вступить туда, где нет ни жизни, ни смерти (цит. по: с.334).

Прошедший, указанным контрклассикой, путем достигает области, предшествующей в пространственно-временном отношении первозвуку и первосвету, где нет изменений, следовательно, – начала и конца. Не случайно имя предполагаемого автора важнейшего для контрклассики текста – Лао-цзы – может быть истолковано как Старый Младенец или даже – Вечный Зародыш. Нужно вернуться к себе изначальному, чтобы обрести высшую награду «мастера» – Черную Жемчужину искусства, о которой говорит в «Чжуан-цзы» Желтый Предок / Хуанди:

Прогуливаясь к северу от [реки] Чишуй / Красной, Хуанди / Желтый Предок поднялся на вершину горы Куньлунь, а возвращаясь, загляделся на юг и потерял свою Черную Жемчужину / Сюань Чжу. Он послал Знание / Чжи отыскать ее, но оно не нашло; послал Зоркого / Ли Чжу, но и тот не нашел; послал Красноречивого / Чигоу, и тот не нашел; послал Все Забывающего / Сянва, и Сянван отыскал.

– Удивительно, – воскликнул Желтый Предок, – что нашел ее тот, кто все теряет! (цит. по: с.334).

Опыт «мастера» возвращающегося к самому себе, – внутренний. Это медитативное постижение неведомой реальности есть прежде всего *путь-искусство* самоуглубления и самопознания. Даже учитель не в состоянии передать опыт жизни ученику, к тому же, переданный, такой опыт все равно оказался бы лишенным всякой ценности – репродукцией, а не подлинником. Как во всяком искусстве, слово, повторенное дважды, перестает здесь быть

настоящим именем того, что названо, и только уникальный путь признается истинным.

Путь «мастера» – это возвращение к той пространственно-временной точке, где впервые появляются из хаоса нерасчлененных ощущений образы-воспоминания: голос, запах, цвет. Предшествующее этому первому проблеску сознания младенческое или внутриутробное беспмятство-блаженство и есть искомое состояние, к которому он стремится, повинувшись внутреннему, возможно врожденному, импульсу. Это состояние полной гармонии со средой – вновь обретенное ощущение безопасности, безмятежности, цельности:

Постигий глубину мастерства

Уподобляется новорожденному.

Осы и ядовитые змеи такого не жалят,

Дикие звери – не кусают,

Хищные птицы – не когтят.

.....

Он предельно гармоничен (цит. по: с.335).

В этом младенчески-эмбриональном состоянии и заключен конечный смысл *дао*- искусства контрклассики. Погружение в такое состояние предполагает решительный разрыв со всем исчисленным, классифицированным, в том числе – с принятой эстетической системой. Для древности это – пятитоновая музыка, пятицветный орнамент, пятивкусная кухня, от них нужно освободить сознание, чтобы дать место непосредственному опыту: «Хочешь стать мастером – смотри на то, что в тебе, а не на то, что видит глаз. Отрешись от внешнего и прилепись к внутреннему» (цит. по: с.336).

*Смотрение на то, что не имеет видимого образа,
назову созерцанием.*

*Слушание того, что не имеет звукового образа,
назову вслушиванием.*

*Ощущение того, что не имеет осязаемой формы,
назову вчувствованием.*

*Выразить эти три [состояния] одним словом не могу,
поэтому называю их одновременный приход – Единением.*

*Высшее состояние [Единения] – когда исчезают образы
[этого]мира, низшее – когда пропадают [чувственные]
ощущения.*

*Этому продолжительному Пребыванию нельзя найти и названия,
разве что сказать: возвращение к Первоначальному. <...>*

Это и есть Путь – владея вечным, он управляет временным.

Способного узреть начало вечного назову Мастером. (цит. по: с.336).

Однако этот путь неизбежно обрекает «мастера» на одиночество. Уже в «Лао-цзы» «мастер» противопоставлен всему «человеческому» как жестко-прямоугольному, не оставляющему места непредсказуемому:

Подлинно «правильное» – не прямоугодно,

Подлинно ценному долго созреть,

Великая мелодия звучит только в душе,

Великий образ не имеет внешнего

представления...

Путь сокровенен и безымянен... (цит. по: с.336).

Путь повсюду, но даже тот, кто посвятит жизнь его поискам, Пути не найдет. Он рядом, но его нет, он мучительно недоступен уму, и в этом – одно из основных причин отказа от признания реальности реальностью, к которому призывает контрклассика.

Подобно разбитому зеркалу, человеческий ум способен отражать лишь фрагменты бытия. Неразрешимый парадокс бытия заставляет умолкнуть и самых речистых: «Тот, кто постиг, не обсуждает; кто обсуждает – не постиг. Даже обладающему острым зрением Путь не встретится. Путь нельзя

услышать, и уши лучше заткнуть. Это и будет величайшим постижением» (цит. по: с.337).

Нота пессимизма особенно усиливается в «Чжуан-цзы», где тема одиночества переходит в тему отчаяния, охватывающего человека в бесконечном мире, наедине с сознанием быстротечности жизни, невозможности в краткий миг – пока «белый жеребенок промелькнет мимо щели» – узнать ответ на единственно важные вопросы, получившие в данной традиции наименование «вопросов к небу», или «вопросов о небе-природе»: «Вращается ли небо? Покоится ли земля? Борются ли за свое место солнце и луна? Кто-нибудь все это направил?..» (цит. по: с.337).

Эта тема авторов ЛШ, конечно же, решительно не удовлетворяла. Натурфилософия предпочитала не задавать вопросы, а отвечать на них. Однако тезис контрклассики о невозможности выражения мысли в слове и, следовательно, относительной ценности речи оказался авторам ЛШ близок. Впрочем, мудрец ЛШ готов выслушать хорошего оратора, если тот говорит дело, но очень искусный спорщик опасен – он может увлечь, а это уже «чрезмерность», выход за пределы срединной зоны, в данном случае – здравого смысла, в котором и находят, наконец, авторы ЛШ искомое примирение доводов ума и порывов чувств.

Красота мысли, явленной в слове, не стала украшением лучшего из возможных миров. Натурфилософы явно предпочитали ей красоту безмолвного гармонического эфира: «Нрав горячего скакуна, порыв дикого гуся... Эти символы дают представление об изначальном порыве человеческого сердца-ума-мысли... Когда человек искренен, душа его бывает услышана другим человеком... К чему же еще слова?» (ЛШ, 26, 1).

Этот важнейший для авторов ЛШ тезис они подтверждают ссылкой на авторитет Конфуция, причисляемого ими, вслед за Лао-цзы, к предшественникам натурфилософского взгляда на проблемы языка и

мышления. «То, что мудрецы с первого взгляда распознают друг друга, делает для них слова-речь излишними» (ЛШ, 17, 2).

Наиболее яркий символ мудреца в ЛШ – человек с цитрой, музыкант, поклонник Гармонии, незримо присутствующий в одной из самых таинственных вещей в Поднебесной – его собственном инструменте.

«Мастер Вэнь – великий музыкант из Чжэнь находил наслаждение в том, что целыми днями играл на цитре –сэ. До начала [игры] он каждый раз отбивал перед своим инструментом поклон и при этом говорил: «Черпаю у Вас, Учитель, как в Беспредельном!» (ЛШ, 17, 2).

Мастер Вэнь, по-видимому, был глубоко погружен в себя, отмечает Г.А.Ткаченко, и может быть, играя, пребывал в том невыразимом состоянии, которое Лао-цзы называл Единением. В душе его царили глубокий покой и безмятежность, а выражаемая им искусно с помощью гармонического эфира мысль достигала сердец современников. Ведь, как утверждали авторы ЛШ, «искреннее чувство вызывает в ответ такое же искренне чувство, сливая чувствующих воедино; тонкая мысль вызывает [в другом] столь же тонкую мысль, соединяя мыслящих в [гармонии] неба-природы; то же, что сообщается с небом-природой, способно тронуть-изменить даже [неизменную] природу сил воды, дерева или камня, не говоря уже о тех, в ком ток живой крови...» (ЛШ, 18, 8).

«Кто знает, возможно, Черная Жемчужина забвения в чарующих звуках музыки и была для мудрецов империи самым драгоценным даром – тайным языком общения поистине свободных и возвышенных душ?» (с.341).

С.А.Гудимова.

Е.А.Тинякова.

Философский потенциал циркового искусства:

судьба на грани тысячелетий

Аннотация: В статье выстраивается философское пространство циркового искусства с точки зрения его возникновения, конкретной истории в русской культуре и культурного влияния на человеческое бытие, выявляется специфика его эстетических категорий. Рассматривается также связь циркового искусства со спортом и историей театра. Особая значимость циркового искусства в его экологической сущности как в плане его возникновения, в основном, из конного спорта в Древнем Риме и Греции, так и в том, что цирковое искусство – единственная художественная деятельность, где животные выступают в качестве равноправных партнеров артистов.

Ключевые слова: цирковое искусство, его особая значимость.

Annotation: The article regards circus art on philosophical level from the point of view of its origin, particular origin in Russian culture and its influence on human being. The specific essence of circus art is in the particularity of its esthetic categories. Circus art is regarded in connection with sport and theatre. The particular significance of circus art is its ecologic essence as in the reason of its origin, mainly horse sport in ancient Rome and Greece, and in the content of the art, as it is the only artistic activity where animals act as equals of actors.

Keywords: circus art, its peculiar significance.

Специфика циркового искусства в сравнении с театром, кино и спортом в показе и проявлении человека. Цирковое искусство выделяется среди других форм художественной деятельности как в академическом искусствоведческом анализе, так и в массовом знании. Во-первых, несмотря на художественную сложность форм и жанров, цирковое искусство всегда доступно всем. «Цирк нельзя не любить», – отмечал М.Немчинский, исследователь циркового искусства (4, с.8). Высоко ценил цирковое искусство И.С.Тургенев, называя его «чудом своего рода». О цирке много и всегда с

любовью и знанием дела писал А.И.Куприн. С цирком связана часть биографии писателя Вс.Иванова. Специфическими эстетическими категориями, характеризующими цирковое искусство, являются: *вошебство*, высочайшая *фантазия*, творение *чуда*, *экстремальность* художественных приемов, зрелищность, клоунада. Оригинальность циркового искусства еще и в том, что исполняемые номера несут в себе смеховое начало, прежде всего благодаря клоунскому искусству. В своей лекции о смехе и жрецах смеха А.Дуров отмечал: «Смех, господа, такой же исключительный дар и отличительный признак разумного существа, как и речь...Область смеха безгранична...Смех в искусстве предохраняет его от крайностей... Смех вошел в искусство прямо из жизни со всеми свойствами...Смех – радость, смеяться весело, но искусство смеха – не всегда радость и творить смех далеко не всегда весело» (3, с.120–131). В художественных умениях артистов цирка мы иногда усматриваем исключительно тонкие и филигранные черты, которые значительно превышают утвердившиеся мнения о двигательной системе человека. Эта черта вырастает до характеристики искусства в целом. При исключительно переломном этапе культурного развития России в 1917 г. цирковое искусство благополучно пережило революционную культурную перестройку. Его не отвергли вожди пролетарской революции. Выносливость актеров передалась выносливости самому цирковому искусству. А.В.Луначарский утверждал: «Первым и самым значительным (качеством цирка) является демонстрация физической силы, ловкости, физической красоты человеческого организма» (6, с.9). В цирковом представлении все выглядит поразительно красиво, восхищает умением и смелостью выступающего. У артистов цирка есть неписанный закон: если случилась травма у актера во время выступления, то номер нужно довести до конца, чтобы боль не была видна зрителям. Знаменитый Олег Попов не раз приезжал на арену цирка на скорой помощи, так как не мог подвести организаторов представления, продавших билеты. Ирина Николаевна Бугримова, 38 лет проработавшая в клетке со львами, иногда в тяжелых, кошмарных снах

вспоминает кризисные ситуации, когда ее жизнь была в опасности вследствие всплеска агрессивности животных. Но дрессировщица никогда не прерывала номер. Цирк показывает достижение высочайшей красоты в экстремальных условиях! Можно назвать много артистов, которые утверждали цирк как искусство оптимистическое, героическое и веселое.

Уникальность циркового искусства заключается еще и в том, что чудеса творят не только исполнители, чудо передается и зрителям, где удивительно стираются различия в возрасте: дети превращаются во взрослых, а взрослые становятся детьми. Это искусство не имеет возрастных ограничений, и никогда не подстраивается под возраст зрителей. Этим самым цирковое искусство служит долголетию. Для понимания содержания цирковых номеров не требуется художественная подготовка зрителей, цирк стремится проявить способность человека к удивлению чудесам и в этом черпать жизненную энергию. В цирке сконцентрировано все невероятное: лошади танцуют, люди, забыв о законе всемирного тяготения, поднимают друг друга. Цирковое искусство поэтически поднимает человека над бытием. Это прежде всего номера, связанные с воздушной гимнастикой. О цирке все чаще говорят как о своеобразном сочетании физических возможностей человека и его новаторской конструкторской мысли. В качестве примера можно вспомнить созданный Ю.Мандычем номер – воздушный полет «Единство» под руководством Владимира Ракчеева.

Специфика цирка в том, что номера этого искусства имеют широкий диапазон: от самых камерных, таких как соло-жонглер, до наиболее масштабных, включающих в себя воздушный полет, дрессуру хищников или выступления со слонами. Сравним театральное искусство и цирковое. Канва театрального искусства состоит из актов, сцен; главное художественное звено циркового искусства – трюк. Трюк проявляется в оригинальности, неожиданности творческого решения, определенной степени риска, особо утонченной эстетичности, неповторимости впечатления. Любой самый

распространенный трюк рождается вновь и вновь. Фантазия в творчестве артистов цирка проявляется в том, что любой цирковой номер, любую программу стараются построить так, словно никто и никогда не пытался решить эти творческие задачи раньше. Каждый жанр в цирке имеет бесконечную множественность. Если в театральном искусстве одну роль могут исполнять творчески интересно два-три актера или более, то же касается и киноискусства, то в цирковом искусстве каждый номер делается неповторимым благодаря творчеству только одного актера. Поэтому каждое художественное достижение закрепляется фамилией его исполнителя. Для цирка не пишутся сюжеты, как это делается в театральном искусстве или искусстве кино. Цирковой актер – сам автор своего художественного текста. Каждый цирковой трюк – это измерение физических, эстетических, художественных возможностей человека. Среднего уровня исполнительности здесь не может быть, все только на высшем уровне с самым жестоким критерием отбора. Известного ныне не только в России, но и за рубежом Ю.Куклачева 7 лет не брали в цирковое училище – он окончил полиграфическое, а затем ГИТИС (2, с.10–15). Выдающийся эквилибрист Лев Осинский пришел в цирк через трагедию: во время войны он лишился руки. Знаменитая дрессировщица И.Н.Бугримова окончила торгово-промышленную школу, долго помогала отцу в ветеринарной клинике, а затем из института физкультуры ушла в цирк.

Сравним цирковое искусство со спортом. «Цирк щедро делился своим мастерством, накопленным опытом, раскрывал секреты. Спортсмены шли на выучку к цирковым артистам. Трюки на манеже были эталоном для миллионной армии физкультурников нашей страны. Ведь многие десятилетия крупнейшие спортивные соревнования проводились именно на манежах цирка... Цирк отечески покровительствовал спорту и настолько привык к своему положению лидера, что проглядел тот момент, когда его обошли решительно и бесповоротно. Но по здравому размышлению, это мнимое поражение заставило вновь и вновь всерьез задуматься о специфике циркового

искусства» (4, с.8–9).

Особенность эстетики цирка. Эстетическое творчество в цирковом искусстве большей частью, если прямо сказать не всегда, экспериментально. Удивительные опыты над вестибулярным аппаратом человека демонстрируют цирковые артисты-эквилибристи. В цирке нет легких жанров, очень жесткий отбор выразительных средств. Три составляющие успеха циркового артиста: спортивные возможности, артистическая одаренность и характер. Какого бы высокого уровня не достиг цирковой актер в выбранном им направлении, но в глубине его мастерства присутствует универсальность. Гимнастика, наездничество и клоунада – это три кита, на которых держится цирк (5, с.52). Эстетические категории в цирковом искусстве максимально приближены в диалоге: категория *удивления* строит диалог с категорией *волшебства*, юмор диалогизирует с *трагедией*, *простота* с *трудностью*, чувство удивления облачено *красотой*. Именно такое сближение категорий рождает эстетическую специфику циркового искусства. И еще категория *света*, как божественность мироздания. Свет «вырывает» актера из темноты, а он удивляет зрителя своими действиями. Это как бы символ того, что человек вырывается из своей обыденности. Свет является волшебной инженерией в цирковом искусстве. Такая специфика эстетической сущности цирка ведет нас к выводу, что цирк представляет собой *поэтическое исследование вещественного мира*. «Эстетическое изобретение» образа человека в цирковом искусстве более гуманно, чем биоинженерия. «Праздничное, яркое искусство цирка по своей природе оптимистично и жизнеутверждающе. Одна из главных задач эстетики цирка – воспевать прекрасного человека, мужественного, сильного, ловкого, красивого телом и душой. Цирковое искусство *возвышает человека*, удовлетворяет одну из насущных эстетических потребностей зрителей – самоутверждение» (5, с.206).

Историческое объяснение эстетической специфики циркового искусства. У древних римлян цирком называлось место конских скачек и

состязаний езды на колесницах, а впоследствии и некоторых других зрелищ (единоборства гладиаторов, травли зверей и т.п.), происходивших в известные праздничные дни и называвшихся *ludi circenses* (7, с.223–226). Массовые зрелища в Древнем Риме, датировавшиеся IV в. до н.э., на цирковые представления отводили до 64 дней! Покровителем ристилищ, на которых проходили представления, был бог Нептун. Его покровительство во многом объясняет присутствие света в современных цирковых представлениях, появление цирка на воде. Цирковое искусство с самого своего становления стремилось к массовости: под конец существования Римской империи не было ни одного мало-мальски значительного города, обходившегося без здания цирка. Азарт ставок на лошадях во время скачек заложил категорию *экстремальности* в цирковое искусство. С самого начала цирковое искусство связывалось с опасностью. Но древний Рим и Греция, где тоже проводились конские соревнования, были не единственным историческим истоком цирка. Танцы на проволоке восходят к легендарным временам древних Египта, Греции и Рима. Во фресках Помпеи канатные плясуны постоянно встречаются как орнаментальный мотив росписи карнизов. Оказывается, танцы на проволоке – это древнейший цирковой номер.

В средние века цирковое искусство приобретает увеселительную функцию. Это, скорее, второй исторический исток циркового искусства – увеселения на площадях, особенно во время торговых мероприятий. К XVIII в. в цирке борьба диких зверей сменяется дрессировкой животных. С точки зрения культурного развития человечества это свидетельствует о том, что завершение периода варварства в человеческой истории отмечено более гуманным отношением к животным. В век Просвещения расширяется жанровое разнообразие цирка: наезднические и акробатические номера, пантомимы, клоунские представления, показ дрессировки животных. Из Парижа цирковые представления вскоре распространяются по всей Европе, строятся здания цирков. Кроме того, кочевало весьма значительное число передвижных цирков. Цирковое искусство

в период своего становления приобрело сопровождающее его подвижное пространство, т.е. цирк «шапито». Специфика циркового искусства: художественный коллектив может быстро сняться со своего места и отправиться в другое место. Эту черту цирк сформировал на американском континенте. Идея «цирка из брезента» принадлежит даже не артисту, а сапожнику Арону Тернеру, родом из Риджбери (США). Палатки из брезента применялись в Америке для самых различных целей. Первый цирк «шапито» был построен в Америке в 1830 г. (5, с.33).

История русского цирка тоже привнесла в это искусство эстетическое своеобразие. Аким, Петр и Дмитрий Никитины живут в благородной памяти потомков как основатели русского цирка, который слагался в острой борьбе с иностранными антрепренерами, повсеместно заполнившими «зрелищный рынок России» (5, с.5). Братья Никитины были сыновьями крепостного, они начинали свой творческий путь как уличные комедианты, а закончили владельцами нескольких стационарных цирков. Были в России крепостные цирки. «На необъятных просторах Российской империи во многих помещичьих имениях наряду с балетными и драматическими содержались и труппы акробатов, гимнастов, паяцев» (5, с.51). Отмена крепостного права выбросила на улицы огромную массу крестьян. Вчерашние подневольные артисты обрели автономное самодостоинство и обратились со своим искусством к простолюдинам, ремесленному и рабочему люду, студентам, разночинцам. Поэт Н.А.Некрасов писал: «Довольно бар вы тешили, потешьте мужиков». Актерская масса выступала в ярмарочных балаганах, на праздничных гуляниях, на сценах увеселительных садов, на улице. Никакое другое искусство не имело такого широкого зрелищного охвата как цирковое. Театральные агенты рыскали по всем зрелищным заведениям, высматривали даровитых исполнителей.

В русском обыденном сознании до сих пор присутствует мнение, что цирковое искусство есть нечто социально низкое. Это проявление

подсознательного архетипа об исторических корнях русского циркового искусства среди бедной, но талантливой крестьянской массы. «Русский профессиональный цирк... нес в себе черты народности, формировался как самое демократическое искусство» (5, с.6). В его становлении принимали участие французы, немцы, голландцы. Но был и свой крепкий национальный фундамент. Это, прежде всего, искусство скоморохов: они разыгрывали комические сцены, поющих, танцующих, показывающих дрессированных медведей, жонглирующих, исполняющих акробатические трюки. Само слово «скоморох» упоминается в Лаврентьевской летописи (1068 г.) (6, с.7–8). Пройдя сквозь катаклизмы истории современное клоунское искусство – одно из самых признанных в мире. Назовем имена знаменитых клоунов страны: Стукалин, Карантонис, А.Марчевский, Поздняков, Мозель. Шатилов, Вяткин, Берман, Карандаш, О.Попов, Ю.Никулин, М.Шуйдин. Важная сторона клоунского искусства – через смех и неловкость, несуразность выводить человека к совершенству. Клоун создает образ неуклюжести, чтобы ярче оттенить какое-либо уникальное умение. Клоун – это универсальный, многоплановый цирковой актер. В определенной степени он фокусирует все остальные жанры циркового искусства. Клоун призывает людей освободиться от недостатков.

Русский цирк имеет одну особенность: в нем нет того истока варварства, который характерен для западноевропейского цирка. Если в древнеримском цирке были ожесточенные скачки на колесницах, то в глубине российской культурной истории была «медвежья комедия». Поводыри с медведями упоминаются в источниках с XVI в., хотя не исключено, что появились они гораздо раньше. Медведь осознавался как прародитель. Он – символ здоровья, плодородия, благополучия, он сильнее нечистой силы. Представление с медведем было занятием древним. «Медвежья комедия» в XIX в. состояла из трех частей: сначала пляска медведя с «козой» (козу изображал мальчик), далее шло выступление зверя под прибаутки поводыря, потом его борьба с «козой»

или хозяином. Это единение актеров с животным миром было более гуманным, чем в западноевропейском контексте скачки на колесницах. В истории русского цирка не было также борьбы диких зверей.

Специфической чертой истории циркового искусства в России является и тот факт, что цирковое искусство формировалось под благословением русской православной церкви. Вспомним один факт из истории. В 1887 г. в Нижнем Новгороде (знаменитая нижегородская ярмарка поражала торговым размахом) открылся цирк. «Открытию предшествовал пышный традиционный молебен. Арена цирка была застлана ковром, на нем были поставлены столы... Духовенство приехало на молебен с иконой, которая была поставлена посередине манежа. Все помещение цирка окропили «святой водой» (5, с.206).

Характеризуя человеческие истоки русского цирка, не правильно было бы думать, что его актеры были все из бедноты. Высокое мастерство русского цирка держат также люди довольно именитого происхождения. Например, знаменитая династия основоположников русского цирка – Дуровы. Владимир и Анатолий пренебрегли дворянскими привилегиями, офицерскими мундирами, предпочтя им клоунское одеяние и шутовской колпак. А.Дуров говорил, что он – король шутов, а не шут для королей. Именитое родство имела и знаменитая дрессировщица львов И.Н.Бугримова. Ее дед по материнской линии Иосиф Иосифович Федорович в дни обороны Севастополя 1854–1855 годов был офицером флота, командовал вторым бастионом на Малаховом кургане. Впоследствии он стал адмиралом, был знаком с Айвазовским, который подарил ему две картины – «Шторм» и «Штиль».

Философский фокус циркового искусства как вывод из рассуждений. Как уже говорилось, клоуны стремятся фокусировать художественную и жизненно-смысловую сущность циркового искусства. Философскую трактовку циркового искусства мы находим у Леонида Енгибарова. «На гибких ветвях человеческой жизни зеленые узорчатые листья. Листья добра (их много). Листья любви (их еще больше). Листья страха (их мало и растут они обычно

где-то внизу). Листья верности. Эти, может быть, не самые красивые, но наверняка – самые необходимые» (1, с.91–99). У Енгибарова часто противоборствовали такие философские категории: добро, зло, любовь, самопожертвование, отвага. Эта философская концепция человека, которая была продемонстрирована в художественной позиции Л.Енгибарова, характерна для артистического воплощения цирковыми артистами в великом множестве вариантов. Она согласовывается с концепцией французского философа Б.Паскаля: «Человек – гибкий тростник».

Список литературы

1. Бабушкин Л. Цирк в объективе. – М., 1988. – С.91–99.
2. Денисова Е. Доброта спасет мир // Крестьянка. – М., 2006. – №9. – С.10–15.
3. Дуров А. В жизни и на арене. – М., 1984. – С.120–131.
4. Немчинский М. Цирк в зеркале сцены. – М., 1983. – С.8–9.
5. Славский Р.Е. Братья Никитины. – М., 1987. – 272 с.
6. Цирк! Цирк! Цирк! – М., 1989. – С.7–9.
7. Энциклопедический словарь / Изд. Брокгауза Ф.А., Ефрона И.А. – СПб., 1903. – Т.38. – С.223–226.

Г.П.Хорина.

Идеология в системе культуры*

В монографии исследуется взаимосвязь идеологии и культуры, обосновывается их противоречивое единство и взаимодетерминированность. Предлагается трактовка феномена идеологии, рассматривается ее структура. Прослеживается соотношение между типами культуры, их базовыми ценностями и типами идеологии, а также специфика новых идеологических систем, возникающих в условиях информационного общества.

Во Введении автор ссылается на тезис Н.А.Бердяева, сформулированный

*Идеология в системе культуры: Науч. монография. – М., 2007. – 304 с.

им в книге «Философия неравенства». Суть этого тезиса сводится к тому, что «высший смысл существования человечества как рода заключается не в создании эффективно действующей экономики, способной в максимальной степени удовлетворять все возрастающие материальные потребности индивидов, не в совершенствовании деятельности политических институтов, а в создании культуры» (с.3). Культура аккумулирует в себе все самое лучшее, что было выработано тем или иным народом на протяжении многих столетий, обеспечивая связь времени и поколений. Именно благодаря культуре происходит «обретение человеком самого себя как подлинного субъекта истории» (там же).

Автор подчеркивает, что актуальность темы исследования определяется той ролью, которую играет в жизни общества взаимодействие идеологии и системы культуры. Система их взаимоотношений является значительно более сложной, чем это нередко представляется теоретикам и практикам культурной сферы. Одной из важнейших задач социальной философии и культурологии автор считает «раскрытие неоднозначных связей между культурой и идеологией, обоснование несостоятельности тезиса об исключительно разрушающем воздействии идеологии на процесс творчества» (с.5).

Монография состоит из четырех глав. В главе 1 «Культура как система» рассматриваются следующие сюжеты: 1) структура культуры; 2) функции культуры; 3) идеология как неотъемлемый элемент системы культуры. Понимание культуры как сложного образования, включающего в себя совокупность взаимосвязанных элементов, появилось на довольно высокой степени развития культурфилософской мысли. Идею о сложном строении культуры первым сформулировал И.Г.Гердер, когда выделил «культуру ученых» и «культуру народа» в качестве частей определенного культурного мира. Следующий шаг на пути решения проблемы структурирования культуры сделал И.Кант, писавший о «культуре умения» и «культуре воспитания». В дальнейшем проблема структуры культуры ставилась Г.В.Ф. Гегелем, который

выделял «высокую» и «низкую», «теоретическую» и «практическую», «интеллектуальную» и «моральную», «нравственную» и «умственную», а также «культуру высказываний». Автор подчеркивает, что идея о культуре как сложном образовании, высказанная основоположниками немецкого классического идеализма, не была подхвачена их восприимчивыми, неокантианцами и неогегельянцами и другими философскими течениями. Исключение составили позитивизм, культурная антропология и классический марксизм, где эта проблематика начала разрабатываться с момента возникновения данных направлений. В частности, Г.Спенсер, наиболее крупный представитель позитивизма, исследовавший проблему структуры культуры, предложил рассматривать культуру (и общество) как организм, имеющий три системы органов: поддерживающую, распределительную и регулятивную. Представители культурной антропологии, и прежде всего Э.Б.Тайлор, считали, что культура той или иной социальной системы складывается в целом из знаний, верований, искусства, нравственности, законов, обычаев и некоторых других способностей и привычек, усвоенных человеком как членом общества. Лесли Уайт, рассматривая культуру, выделял в ней три подсистемы: *технологическую, социальную и идеологическую*. Ряд западных авторов поставили цель создать универсальную модель культуры. В частности, Д.П.Мёрдок классифицировал огромное количество сведений по 600 различным культурам и пришел к выводу, что универсальная модель должна включать в себя 47 всеобщих черт, которые, по его мнению, с полным основанием могут быть названы элементами системы культуры. Д.Аберле, А.Коэн, А.Дэвис выделили в структуре культуры девять позиций, каждая из которых является не просто отдельным культурным элементом, но вектором системы. «По их мнению, универсальная модель включает в себя способы адаптации этноса к природе и воспроизводства населения; типы разделения социальных ролей и их распределение; коммуникацию; общепринятые познавательные ориентации; общепринятый ряд целей; нормативное

регулирование, регулирование эмоциональной сферы; социализацию; контроль за девиантными формами поведения» (с.22). По-иному проблема структуры культуры решается в трудах классиков марксизма и тех, кто работает в рамках марксистской парадигмы. С их точки зрения основными элементами культуры являются материальная культура и духовная культура. «Неразрывная связь материальной и духовной культуры, с точки зрения классиков марксизма, проявляется в том, что они взаимодетерминируют друг друга. Уровень материальной культуры только в конечном счете определяет уровень духовной культуры. В реальности же сплошь и рядом встречаются ситуации, когда лидирующая роль принадлежит культуре духовной» (с.23–24). В рамках марксистской парадигмы решали и решают проблему структуры культуры большинство отечественных авторов советского и постсоветского периода. Но есть и те, кто работает в традициях постмодернистской точки зрения. В частности, А.А.Пилипенко и И.Г.Яковенко выделяют в структуре культуры такие элементы, как первотектоны, числовые значения, визуальные фигуры, ролевые образы, мифологемы, знаки и т.д. Существуют и другие точки зрения на структуру культуры. Но, как подчеркивает автор, в большинстве имеющихся работ, посвященных этой проблеме, «не обосновывается принцип дифференциации элементов культуры, без описания которого дать ответ на вопрос о структуре культуры практически невозможно» (с.29). Кроме того, далеко не все авторы отдают себе отчет в том, что решение вопроса о структуре культуры неотделимо от идеи культуры, от понимания культуры как неструктурированного целого, предшествующего частям. «Они явно не учитывают того обстоятельства, что системосозидание суть не эмпирически складывающийся процесс, а процесс, который должен разворачиваться на идейной основе... Отсутствие системопорождающей идеи как основы структурирования чаще всего оборачивается произволом, появлением схем, которые не выдерживают критики... Говорить о наличии одной и только одной схемы структурирования – значит совершать ошибку. Думается, более

правильным является постановка вопроса о существовании полиструктуры культуры» (там же). Автор полагает, что можно провести структурирование культуры по различным основаниям, в том числе: по типам и видам деятельности, по субъекту, объекту, базовым ценностям, наконец, по формам общественного сознания.

Переходя к рассмотрению вопроса о функциях культуры, автор отмечает, что идея полифункциональности культуры была высказана еще мыслителями Нового времени, которые «неоднократно подчеркивали в своих трудах, что вступление в мир культуры позволяет индивиду не только обрести необходимые знания и навыки, но и подняться к вершинам духа, прикоснуться к миру сакрального» (с.32). В дальнейшем эта идея получила развитие в трудах представителей немецкого классического идеализма, неокантианства, «философии жизни», классического фрейдизма, персонализма, русской религиозной философии Серебряного века. Отечественные авторы советского периода также много и обстоятельно занимались данной проблемой. Однако, несмотря на множество работ, посвященных проблеме функций культуры, до сих пор не сложилось единой точки зрения на систему функций культуры. Рассматривая ряд позиций отечественных авторов (А.С.Кравченко, П.С.Гуревича, А.С.Кармина, М.С.Кагана и др.) и суммируя все то позитивное в решении данной проблемы, автор выделяет следующие функции культуры. 1. *Функция «возделывания духа»* (Цицерон). Ее можно также назвать человекотворческой. 2. *Функция «социальной памяти»*, или трансляции социального опыта. 3. *Функция гносеологическая*. (Как писал Бердяев, культура «осуществляет истину в познании, в философских и научных книгах; добро – в нравах, бытии и общественных установлениях; красоту – в книгах стихов и картинах...» (цит. по: с.38). 4. *Регулятивная функция*. (Общественный субъект, вошедший в мир культуры, живет и действует в нем по ее законам, добровольно принимая на себя обязательства по ограничению проявлений своих индивидуалистических порывов и устремлений). 5. *Консолидирующая*

функция. (Человек, «погруженный в мир культуры»), неизбежно осознает себя частью всего человечества, он стремится выйти за рамки своей культурной идентичности, овладеть ценностями культур других наций и народов). 6. *Функция смыслообразования.* Потребность в понимании смысла бытия, своего предназначения в мире относится к экзистенциальным потребностям человека. «Помочь человеку в решении проблемы смыслоопределения может только культура, которая через приобщение к трудам выдающихся мыслителей, произведениям писателей, поэтов, художников... дает ему возможность выбора из тех вариантов решений, которые были выработаны совокупными усилиями гениев» (с.40). 7. *Мифологическая функция.* Как писал Э.Кассирер, «миф всегда рядом с нами и лишь прячется во мраке, ожидая своего часа» (цит. по: с.40). Миф пронизывает практически все сферы человеческой культуры, но особенно такие ее элементы, как идеология, искусство, религия и др. 8. *Адаптивная функция.* 9. *Сигнификативная функция,* благодаря которой возникает «символическая Вселенная» (Кассирер) – мир знаков, дат, имен, выражений, жестикующий, обрядовых танцев, хороводов и коллективных танцев, каждый из которых несет определенный смысл, значение, эмоциональный заряд. 10. *Коммуникативная функция.* Отдельный индивид способен быть носителем и творцом культуры лишь постольку, поскольку он «погружен» в социально-культурную среду, обитает в ней и поскольку культура творится людьми сообща, совместными усилиями. 11. *Функция социализации.* Культура является важнейшим фактором социализации, в ходе которой люди осваивают хранящиеся в культуре программы и научаются жить, мыслить и действовать в соответствии с ними. 12. *Идеологическая функция,* или функция формирования ценностных ориентаций.

Приступая к раскрытию места идеологии в системе культуры, автор подчеркивает необходимость определения данного понятия. На вопросы о том, как возникла идеология и каково ее отношение к практике, предлагает свой ответ Карл Манхейм в работе «Диагноз нашего времени»: понятие идеологии в

современном его значении зародилось в тот момент, когда, согласно Манхейму, Наполеон пренебрежительно назвал «идеологами» философов, употребивших термин «идеология». В результате это слово получило уничижительное значение. Речь шла об ирреальности мышления по отношению к практике, о расхождении между ними.

Значительный вклад в осмысление проблемы идеологии внесли основатели марксизма, особенно на ранней стадии своего творчества. Согласно Марксу и Энгельсу, идеология – это «теоретическое выражение интересов и идей буржуазии, идей, используемых для сокрытия действительных властных отношений, для создания видимости компромисса и единения потенциально конфликтных групп – главным образом наемного труда и капитала... Таким образом, идеология буржуазии – это ложное, иллюзорное сознание. Иллюзорное и идеологическое отражение действительности Маркс и Энгельс рассматривали как тождественные понятия» (с.45). Но такое понимание идеологии не исчерпывает представлений Маркса и Энгельса об этом феномене. Идеология может рассматриваться и как совокупность взглядов, основанных на общих мировоззренческих предпосылках и систематизированных видах или формах идеологии (политические, правовые взгляды, мораль, философия и пр.), отражающих объективные материальные отношения. «Она, по мнению Маркса и Энгельса, может быть адекватной по отношению к объективной действительности, но может быть и превратной, извращенной» (с.46). Иными словами, идеология рассматривается в марксизме двояко: и как учение об идеях, и как сами идеи. Вопрос об идеологии Маркс и Энгельс решали в рамках дихотомии «материальное – идеальное» и с точки зрения материалистического понимания истории. «Идеология – это идеальное, теоретическое отражение материальной жизни людей, которому соответствует массовое сознание и которое проявляется в различных формах...» (с.47).

В работах более позднего времени идеология рассматривалась как сознание общества, мировоззрение, при этом указывалось на ее связь с

потребностями и интересами людей. В частности, П.Сорокин, исследуя связь идеологии с потребностями и интересами людей, пришел к выводу, что «содержание сознания» индивида резко меняется при резких изменениях кривой количества и качества пищи, поступающей в его организм. Сорокин ссылается при этом на примеры из истории Древней Греции и Древнего Рима. Но автор полагает, что в истории можно найти немало примеров, опровергающих точку зрения Сорокина.

Карл Манхейм различал два значения понятия идеологии: *частичное* и *тотальное*. Первое значение связано как правило с характеристикой определенных идей и «представлений противника», связанных с его частным интересом. Понятие тотальной идеологии касается идеологии эпохи или конкретной исторической и социальной группы, когда речь идет о своеобразии и характере всей *структуры сознания* соответствующей эпохи или социальной группы.

Современный американский культурантрополог Клиффорд Гирц использует оценочный подход к идеологии. При этом он отмечает наличие в наше время двух главных подходов к изучению социальных факторов идеологии: *теория интереса* и *теория напряжений*. Для первого подхода идеология – это «маска и оружие», для второго – «симптом и лекарство». Согласно Гирцу, отправной точкой теории напряжения является хроническая разбалансированность общества. Социальное напряжение на уровне отдельной личности проявляется в виде психологического напряжения: «большинство людей – по крайней мере, в современном мире – живет в состоянии организованного отчаяния» (цит. по: с.53). Идеология и выступает в виде ответа на это отчаяние. Гирц уверен, что необходимо не только распознавание соответствующих напряжений, но и их объяснение.

Т.Иглетон, автор фундаментальной работы «Идеология», предлагает свыше двадцати дефиниций понятия идеологии. В.Я.Ядов в книге «Идеология как форма духовной деятельности» проводит многоаспектный анализ этого

понятия. Автор анализирует множество других трактовок как отечественных, так и зарубежных мыслителей. Это: Д.Белл, Н.Верт, Л.П.Карсавин, У.Матц, Ф.Фукуяма, С.Хантингтон, Н.Б.Биккенин, А.К.Уледов, А.М.Ковалев, Т.Стойчев и др.

Глава 2 представляет связь идеологии с элементами культуры. Отмечается, что любая идеология возникает на базе определенного типа культуры и связана с ее ценностями. В этом прежде всего проявляется влияние культуры на идеологию. Автор считает, что эта проблема не получила достаточного освещения в литературе. «Что касается влияния идеологии на культуру, то в большинстве источников такое влияние признается, но некоторые ученые его отрицают или считают крайне нежелательным» (с.81). Наиболее ярко влияние идеологии на культуру проявилось в XX столетии, в котором практически реализовались все идеологические доктрины, возникшие в разные культурные эпохи в западноевропейской культурной традиции. По словам бельгийского социалиста Жюля Дестрэ, искусству необходима абсолютная свобода. «Государство имеет по отношению к искусству только обязанности, но не имеет прав» (с.83). Но призыв к невмешательству государства в дела культуры, ее независимости от идеологии можно расценивать скорее как пожелание, в действительности же она никогда не была абсолютно свободной. Иными словами, идеология и культура взаимосвязаны, и эта взаимосвязь демонстрируется в монографии на примере связи идеологии с некоторыми элементами культуры. В частности, говоря о связи идеологии и религии, автор задается вопросом о том, существует ли религиозная идеология, и утверждает, что этот вопрос можно решать только на основе анализа тех наиболее развитых религий, которые содержат в себе более или менее систематизированную совокупность идей, т.е. религиозную доктрину (догматику). К таким религиям относится в числе прочих христианство, на примере которого автор и пытается решить обозначенную выше проблему. Для выяснения связи идеологии и философии «следует рассматривать, главным образом, социально-философские

взгляды мыслителей и выявлять в них идеи, которые «работали» на формирование и развитие идеологических конструктов» (с.91). Одним из первых социальных философов был, несомненно, Платон. Исходя из своего мировоззрения, он предполагал, что некогда существовало совершенное, наилучшее государство – царство мудрейших и богоподобных людей. Но, несмотря на совершенство, оно изменялось. «Источником этих изменений и возникших острых противоречий и классовых войн Платон считал, главным образом, материальные и экономические интересы» (с.91–92). Однако Платон не был первым, чьи идеи стали выражением классового интереса, у него был великий предшественник – Сократ. Социальные идеи содержатся и в философии другого выдающегося мыслителя Древней Греции – Аристотеля, который также пытался осмыслить общественную жизнь своего времени. Связь идеологии и философии рассматривается далее на примере философии Ф.Бэкона, Т.Гоббса, Д.Локка, Б.Спинозы, Вольтера, Монтескье, Ж.-Ж.Руссо, К.А.Гельвеция, Д.Дидро, П.Гольбаха и др. Отмечается, что в учениях этих выдающихся мыслителей «содержатся идеи, в которых в той или иной мере и с разной степенью адекватности отражается, осмысливается и оценивается общественное бытие людей, различные стороны их жизнедеятельности, а также описание желаемого общества, социального идеала с позиций тех или иных классов, социальных групп» (с.105). В центре внимания, как правило, всегда были такие ценности, как организация общественной жизни, управление и власть, государство и его законы, а также личность в ее взаимоотношении с обществом и государством. Практически все мыслители уделяли большое внимание проблемам свободы, равенства и неравенства, нравственности, справедливости. Идеи философов о разумном общественном устройстве носили во многом утопический характер и далеко не все были реализованы.

В главе 2 также анализируется вопрос о соотношении идеологии и науки. «Исторический опыт позволяет утверждать, что наука влияет на содержание идеологии. Выдающиеся научные открытия существенно изменяют

миропонимание, мировоззрение людей, прежде всего наиболее образованных, включая, разумеется, и тех, кто способен создавать идеологические концепции, выражать в них интересы тех или иных социальных объединений» (с.107). Как известно, в XIX веке во Франции по инициативе Дестюта де Траси и др. был организован институт, основная цель которого – разработка «науки о мыслях людей» – идеологии, которая «должна изменить лицо мира». Как отмечает С.Г.Кара-Мурза, весь XIX век – это «история того, как идеологи всех направлений времени индустриализма черпают доводы из неиссякаемого источника – науки. И превращают их в идеологическое оружие с помощью специально создаваемого языка слов и языка чисел» (с.108). Не только развитие социальных знаний, но даже естественнонаучные открытия оказали влияние на формирование и развитие идеологических систем. Пытаясь создать науку об идеях, Дестют де Траси и его коллеги подчеркивали, что она должна быть такой же точной и достоверной, как и другие науки. Идеология оказывает обратное воздействие на науку, прежде всего общественную. Она влияет на сознание ученых, их мировоззрение. Но по вопросу о том, может ли идеология быть научной, существуют разные мнения. Во многих источниках преобладает идущая еще от Наполеона негативная оценка идеологии, хотя аргументация ее неодинакова. Однозначно отрицательную оценку идеологии дает Х.Ортега-и-Гассет. Он полагает, что «сама демонстрация того, что разум, не теряя своего конечного единства, живет по законам эволюции и принимает различные ипостаси в разные эпохи у разных народов, доказывает существование множественности мнений. Любой народный дух – Volksgeist – обладает своей собственной, неотъемлемой и только ему присущей идеологией» (с.111).

Попытка переосмысления идеологии с точки зрения ее истинности или ложности и реалий жизни была предпринята философами Франкфуртской школы. «По их мнению, идеология, оставаясь формой ложного сознания, в позднем буржуазном обществе уже не является порождением социально-политического конфликта, а спускается сверху культурной индустрией, которая

приводит к тотальному конформизму» (с.112). Ложным сознанием считает идеологию А.А.Зиновьев, который утверждает, что идеология характеризуется определенной целью человеческих объединений и определенными средствами ее достижения. «Ее цель – формирование сознания людей в соответствии с требованиями самосохранения, объединения и манипулирования поведением людей путем воздействия на их сознание, а не познание реальности. Она использует данные познания и опирается на них, но лишь как на средство» (с.112–113).

Рассматривая также ряд других концепций, автор резюмирует свой анализ утверждением, что к оценке идеологии с точки зрения соотношения ее с наукой следует подходить дифференцированно и различать в ней: 1) идеи, заимствованные в науке, адекватно отражающие действительность и адекватно интерпретированные; 2) идеи, также заимствованные в науке или сформулированные на основе осмысления практики и в той или иной мере неадекватно интерпретируемые и неадекватно отражающие действительность; 3) ложные, иллюзорные идеи, сознательное или бессознательное искажение действительности, а также заблуждения как следствие недостаточной информации или ошибочной ее оценки.

Являясь продуктом культурно-творческой деятельности людей, идеология испытывает на себе влияние структурных элементов культуры, среди которых важное место принадлежит искусству. Влияние идеологии на искусство может давать ему новый импульс, способствовать возникновению новых стилей и направлений.

Завершая главу 2, автор отмечает, что связь идеологии и культуры может носить как позитивный, так и негативный характер. «Вся история развития культуры и искусства со времени возникновения идеологии показывает, что отбор тех или иных литературных, художественных, музыкальных произведений проводился в зависимости от тех идеологических приоритетов, которые доминировали в той или иной общественной системе» (с.134).

В главе 3 рассматриваются классические идеологии в системе европейской культуры. Особое внимание уделяется таким темам, как: 1) европейская культура как особый тип культуры; 2) либеральная идеология как порождение европейской культуры; 3) консервативная идеология и ее культурные истоки; 4) социокультурный контекст социалистической идеологии. Глава 4 посвящена проблемам идеологии в современной культуре. Среди множества проблем выделяются следующие: 1) кризис либерализма как реальность; 2) судьба консервативной идеологии; 3) будущее социалистической идеи; 4) глобализм как новая идеологическая доктрина.

В Заключении подчеркивается, что «идеологическая доктрина становится мобилизирующей силой только тогда, когда декларируемый мир ценностей совпадает с базовыми ценностями культуры, созданной тем или иным этносом» (с.284). Любое национальное государство, обладающее развитой национальной культурой, вырабатывает свою государственную идеологию, в которой базовыми элементами выступают: представление о судьбе и предназначении данной нации; о векторе исторического развития; о доле общественного богатства, достигающегося различными социальными группами; об общественно-политическом, экономическом, эстетическом и нравственном идеале; о вкладе данной нации в культурную сокровищницу человечества; о соотношении элитарной, народной и массовой культур; об оценке имеющегося исторического опыта; о ближайших тактических целях и задачах; о ведущем субъекте исторического процесса. «Возникновение новой социальной реальности, появление нового типа культуры – культуры информационного общества порождает кризисные явления в культурах всех стран, принадлежащих к ареалу западной, или атлантической цивилизации. Кризис, который переживают современные идеологии, есть следствие кризиса культуры западноевропейской, или атлантической цивилизации» (с.285).

И.И. Ремезова.

Философия культуры

А.А.Оганов.

Философская проблематика современной культуры*

Философия культуры граничит с метафизикой и отчасти ею является, считает автор реферируемой статьи. «В культуре, как в иконе, нет внешнего источника света. Свечение исходит изнутри» (с.99). Дело в том, что истолкование иных явлений культуры не всегда согласуется с так называемым здравым смыслом. «Тут знание восполняется интуицией, воображением, чувственной догадкой, гипотезой» (с.100). Об исследователе культуры, полагает А.А.Оганов, можно сказать, что он и ученый, и художник, хотя скорее ученый, способный к эстетическому восприятию.

Макс Вебер (1864–1920), немецкий социолог, философ и историк, высказывался в том смысле, что не существует «совершенно объективного» научного анализа культурной жизни, ибо слишком бесконечен и подвижен предмет исследования (с.101). Познается только «конечная часть» культурной жизни. Доступность лишь «конечной части» процесса возникновения культурной ценности приводит к выводу о значительной роли субъективного в этом процессе. Отличительной особенностью понятия культуры является многозначность ее трактовок и интерпретаций.

Однако имеются два предельно обобщенных определения. Одно отождествляет понятия культуры и цивилизации, другое разводит их до противопоставления. Американский антрополог и теоретик истории культуры Альфред Крёбер (1876–1960) называл культуру «потокотом продуктов духовного опыта», перейдя от изучения культурных обычаев к понятию «культурного образца», совокупность каковых и составляет систему культуры. Духовность, по мнению А.Крёбера, есть «внутреннее бытие, не связанное с внешним» (с.103).

* Оганов А.А. Философская проблематика современной культуры // Эстетика: прошлое, настоящее и будущее. – М., 2007. – С.98–117.

Наиболее значимой детерминантой духовного мира человека является менталитет. Понятие «менталитет» было введено в научный оборот американским философом Ралфом Уолдо Эмерсоном (1803–1882). Менталитет неотделим от духовности и, как и духовность, он свободен от оценочного отношения, т.е. не бывает ни «плохим», ни «хорошим» (с.104). Культура артикулирует себя посредством системы символов. Немецкий философ Эрнст Кассирер (1874–1945) в трехтомном труде «Философия символических форм» (1923–1929) определял культуру как символическую деятельность. Язык, искусство, религия, мораль, мифотворчество суть «символические формы» (с.105). Знаково-символическую форму культуры также признавал немецкий историк культуры Вильгельм Дильтей (1833–1911). Приоритетную роль он отводил значению (смыслу) в знаково-символической природе культуры.

Фридрих Ницше (1844–1900) выделял аполлоническое и дионисийское начала в качестве двух истоков культуры. «Аполлоническое – созразмерное, упорядоченное, гармоническое, рациональное средоточение пластики света и солнечных сил» (с.106). Дионисийское, в понимании философа, есть хаотичное, стихийное, необузданное, страстное, иррациональное, пьянящее своей непознанностью, что соответствует представлениям об образе бога Диониса. В европейской культуре, считал Ф.Ницше, аполлоническое начало подавило дионисийское. Автор реферируемой статьи констатирует, что в культуре на протяжении всей ее истории наличествуют две тенденции – рациональная (аполлоническая) и иррациональная (дионисийская). Согласно Гегелю, «работа культуры есть процесс самореализации духа», и в этом ее принципиальное отличие от цивилизации (с.107).

Понятие «цивилизация» связывается с именем Поля Гольбаха (1723–1789). В научной литературе существуют три основные позиции в отношении культуры и цивилизации: отождествление, противопоставление и взаимообусловленность. На позиции отождествления культуры и цивилизации стоял З.Фрейд. На позиции противопоставления настаивали О.Шпенглер,

Н.Бердяев, Т.Маркузе. Сближает культуру и цивилизацию «одна общая социальная природа происхождения» (с.108).

Однако с нарастанием глобализационных процессов контрасты между культурой и цивилизацией становятся все очевиднее, причем все заметнее трансформация традиционных культурных ценностей. Информационная цивилизация быстрыми темпами унифицирует общественную жизнь. Интенсификация информационных процессов становится причиной омассовления культуры, стирания различий национального ее своеобразия (с.111).

«Происходящая в современной культуре кардинальная переоценка приоритетов резко снижает значимость многих привычных традиций и ценностных представлений». Понятно, что в процессе мировой глобализации произойдут коренные перемены в образе жизни людей, изменятся их ценностные ориентации. «Естественно, будет другая культура, адекватная иным параметрам социального бытия, и сложатся другие основания самоопределения человека», заключает автор реферируемой статьи (с.116).

И.Л.Галинская.

Е.В. Галузина.

Подлинные и «мнимые» культурные ценности Запада в представлении славянофилов.

Аннотация: Статья посвящена отношению славянофилов к культурным ценностям Запада.

Ключевые слова: русский консерватизм, славянофилы, антизападничество.

Annotation: The article is devoted to the attitude of Slavophiles to the Western cultural values.

Key words: Russian conservatism; Slavophiles; anti-westernism.

Критическое отношение к Западу и его культурным ценностям, а точнее антизападничество, один из характерных методологических принципов историко-философского творчества славянофилов. Не являясь доминантой их консервативного мировосприятия, антизападнические идеи неотделимы от общей мировоззренческой позиции славянофилов. В трудах идеологов славянофильства нашла полное отражение мысль о принципиальном различии России и Европы. Подобные умозаключения адепты данного консервативного направления аргументировали не только историческими, природно-климатическими условиями, они обращались к поиску первопричин, породивших сущностные отличия России и Запада, источник которых усматривали в различных культурных «началах», ценностных ориентирах двух цивилизаций, обращались к национальной психологии, национальному менталитету. Являясь приверженцами традиционных ценностей допетровской России, славянофилы осуждали подражание Европе, выступали с критикой европейских идеалов, которые мыслились ими как «ложные», разрушительные по своей сути.

Будучи мыслителями-идеалистами, славянофилы усматривали трагедию Запада исключительно в духовной плоскости. Основоположник православно-русского консерватизма А.С.Хомяков не отрицал наличия кризисных явлений в духовной сфере Запада. Суждения Хомякова обращены к исходным принципам западной культуры, к её субстанциальным отличиям. В чем же, по его мысли, проявилась «болезнь» западного общества? Рассматривая эту проблему в религиозном контексте, автор заключает, что на Западе перестали развиваться творческие, «живые начала», вследствие чего происходит «внутреннее омертвление людей». Итогом подобного процесса станет духовное саморазрушение Запада. Сплетенные воедино принципы рационализма и индивидуализма, утвердившиеся в западной христианской традиции, являются разрушительными по своей природе. Европейский рационализм возник по причине того, что иссяк «дух любви», без которого невозможна социальная

гармония. Запад сделал свой выбор в пользу рассудочного аналитического мышления, отойдя при этом от «органичности», целостности духа: ведь, с точки зрения мыслителя, «жизнь всегда предшествует логическому сознанию и всегда остается шире его»¹ (11, с.81). Идея «соборности», а также представление Хомякова о «начале добра, жизни и любви» воплощенные в православной Руси, идут вразрез как с западным индивидуализмом, так и с отвлеченными логическими конструкциями. Нравственный тупик западного культурного типа отразился, таким образом, в том, что «отжили не формы, но начала духовные, не условия общества, но вера» (10, с.199). Отступление от истинной веры в Европе предполагает появление «с дюжину других», связанных, например, с верой в прогресс, в безграничные возможности человеческого разума. В итоге, не отрицая исторический вклад католицизма и протестантизма в развитие западной культуры, с характерной для неё системой ценностей, Хомяков, тем не менее, не снимает с западного христианства вину в углублении духовного кризиса Запада.

Корни европейского рационализма, который привел к духовному обнищанию западного общества, И.В.Киреевский усматривает *в античности*. Классический мир (античность) как торжество «юридизма» (то есть приоритет логической рассудочности) заложил основы западного рационализма. Здесь коренятся отличия двух ветвей христианства, ведь «римская церковь в уклонении своем от восточной отличается именно тем же торжеством рационализма над преданием, внешней разумности над внутренним духовным разумом»² (5, с.119). Рационализм стал доминирующим принципом в системе ценностей Запада; позиция римской церкви тому подтверждение («...

¹ С точки зрения А.С.Хомякова «панлогизм» Гегеля – апогей европейского рационализма – отобразил кризис западного способа мышления. Философская система Гегеля «ложна от начала до конца» (12, с.196). Однако источник его «ошибки лежал в ошибке всей школы, принявшей рассудок за целостность духа» (11, с.253).

² Понятия «разумность» и «разум», используемые Киреевским далеко не равнозначны: «разумность» – проявление «одностороннего», отрывочного суждения; «разум» же, напротив, мыслится как целостное знание.

логическое убеждение легло в самое первое основание католицизма» (5, с.121)). Рационализм заранее predetermined «всю теперешнюю судьбу Европы.., то есть и новую философию со всеми ее видами, и индустриализм как пружину общественной жизни, и филантропию, основанную на рассчитанном своекорыстии.., и Наполеона, и героя нового времени, идеал бездушного расчета, и материальное большинство, плод рациональной политики...» (5, с.120). Иными словами, формальность, присущая европейскому образу мысли вылилась в состояние «нравственной апатии», во «всеобщий эгоизм».

И всё же, критика рационализма со стороны славянофилов не предполагала отрицания формального, логического знания как такового: подобное знание не может быть истинным, «цельным», вследствие его несовершенства, ограниченности. Логическое знание – представление о предмете под одним лишь определенным углом зрения: оно не дает возможности рассмотреть явление во всей его полноте, целостности (5, с.155).

Отступление Запада от истинной веры, поклонение культу разума predetermined, по мысли К.С.Аксакова, то, что основу данного культурного типа составляют «ложные», формальные ориентиры. «Запад весь проникнут ложью внутренней, фразой, эффектом» (2, с.30). Европа для славянофила – «ослабший организм», для которого скрыта «внутренняя правда». Отсутствие духовного стержня, «внутренней силы» противоречит основам подлинной жизни общества. Господству рационализма сопутствовало индивидуалистическое сознание, что отразилось в бездуховности, эгоизме, приоритете материального перед идеальным в культуре.

Ф.И.Тютчев, раскрывает сущностные причины, predetermined противоположность двух систем ценностей – России и Европы. Истинное православие, исповедуемое русскими, зиждется на традиционных ценностях коллективного сознания. На Западе церковь утратила «облик, указанный ее исходным началом». «Самовластие человеческого я» привело к тому, что западный человек возомнил себя Богом. Подобные суждения заводят общество

в неминуемый духовный тупик, поскольку, утратив истинные ценности бытия, человек остается один на один со своими пороками, так как погружается во власть духа «гордости и превозношения». «Нам известно идолопоклонство людей Запада перед всем, что есть форма, формула и политический механизм. Идолопоклонство это сделалось как бы последнею религией Запада» (9, с.286). Верховенство духовного над материальным – закономерный принцип консервативного мирозерцания Тютчева. Исключительно материальных способов недостаточно для достижения подлинного культурного расцвета: общество, лишенное духовного фундамента, уязвимо, беззащитно перед угрозой внутреннего и внешнего беспорядка. Наглядным примером для Тютчева служит культурный облик современной ему Европы, где техническому прогрессу не сопутствовало духовное совершенствование человека.

Ю.Ф.Самарин пришел к следующему умозаключению: весь романо-германский мир живет по закону «отвлеченной формулы». Невозможно, чтобы «начало разобщающее, исторически свойственное Западу, переросло в начало примирения». Иными словами, «ложные» принципы европейской цивилизации не должны стать объектом заимствования. «На личности, ставящей себя безусловным мерилom всего, может основываться только искусственная ассоциация, уже осужденная историей; но абсолютной нормы, закона, безусловно обязательного для всех и каждого, из личности путем логики вывести нельзя; следовательно, не выведет его и история» (8, с.423). Самарин осуждает абсолютизацию человеческой личности, считая индивидуальность принципом социального атомизма, который по своей природе отрицает цельность мировоззрения.

В философских построениях славянофилов вопросы теории познания приобретают принципиальное значение, когда речь заходит о европейском рационализме, с одной стороны, и, с другой – о знании «целостном», выходящим за пределы формальной односторонности. Традиционная для консерваторов гносеологическая проблема, связанная с возможностями

рационального познания находит отражение в философских суждениях Самарина. В рамках славянофильской идеологии он критикует логическое знание как знание ограниченное строгими формальными законами. Следуя своим идеологическим предшественникам, таким, как А.С.Хомяков, И.В.Киреевский, К.С.Аксаков, полагал, что европейский рационализм основан на отрицании оригинальности мышления. Отсутствие духовного импульса в рационализме послужило причиной односторонности формально-логических схем, предопределяя, таким образом, духовную ограниченность европейской культуры.

По мысли славянофилов, вследствие распада духовной целостности, наступило «внутреннее омертвление людей». Европа переживает нездоровое состояние духовной разобщенности, однако осознать собственную «болезнь», а, тем более, излечить ее, Запад не может; русский народ, живущий абсолютно иными, самобытными, нравственными идеалами, способен разглядеть недуг и определить причины его появления. Воззрения консерваторов во многом утопичны. Мысли идеологов славянофильства о духовном лидерстве России в деле культурного возрождения Запада связаны с общеевропейским распространением православно-общинных принципов бытия как панацеи от европейской бездуховности.

В этой связи возникает вопрос о «мессианской» роли России, которая, по мнению славянофилов, являет собой олицетворение духовной «цельности»¹. Рассматривая воззрения славянофилов на западную систему ценностей, не следует сводить их к идее национальной исключительности, то есть к превосходству русской самобытной культуры. Такой подход к исследованию центральной проблемы их творчества умаляет значение теоретических изысканий славянофилов. В духовных ценностях, характерных для

¹ Совершенной, с точки зрения славянофилов, является иерархия ценностей допетровской России, возвращение к которой – залог благополучия России, необходимое условие для осуществления ее исторической миссии. С наибольшей категоричностью подобные суждения проявились в историософии К.С.Аксакова.

Московского царства, они усматривали «преимущества (но не превосходство! – Е. Г.) перед всеми европейцами» (12, с.197). Так, в ходе выявления субстанциальных отличий двух культур, осознания первопричин, породивших глубокие различия цивилизаций, Хомяков при сравнении России и Запада разумел не конкретный европейский мир и не историческую Русь как идеальные понятия. Он противопоставляет «абстрагированные начала и первопричины», присущие той и другой стороне (6, с.108). Понятия «Запад», «Русь» – собирательны, они воплощают в себе сущностные черты социума. Хомякову вторил Киреевский, которого также трудно упрекнуть в провозглашении мессианских идей. Да, согласно его учению, европейцы, в силу искажения христианства, вряд ли достигнут истинного просвещения, поскольку в итоге «образованность европейская должна была окончиться разрушением всего умственного и общественного здания, ею же самую воздвигнутого» (5, с.215). Русские имеют перед ними неоспоримое преимущество – сохранение народом христианской неискаженной «святой истины». Казалось бы, речь идёт о превосходстве русских, образ жизни которых самобытен. Рационализм, индивидуализм, а, следовательно, эгоизм, социальный атомизм, культ материальных ценностей – словом, все негативные составляющие западной культуры чужды по своей природе русскому народу. Но такая трактовка отражает лишь одну из сторон философских воззрений Киреевского. Россия, хотя и имеет в духовной сфере преимущество перед Западом, но не смогла ещё в силу исторических причин прийти к истинному просвещению. «Просвещение духовное» есть не что иное как «знание живое», но это знание «можно погасить в себе, если не поддерживать постоянно того огня, которым оно загорелось» (5, с.277). Подлинное просвещение, таким образом, – это дело будущего.

По вопросу о «богоизбранности» русского народа позиция К.С.Аксакова расходится с мнениями других теоретиков славянофильства, например, с точкой зрения И.В.Киреевского, А.С.Хомякова. Если последние признавали особую роль России в сохранении для человечества истинного христианства, то

Аксаков трактовал подлинную веру как явление, скорее, национальное (7, с.33). Сакрализация отечественной истории, исторического бытия, а иной раз и быта русского народа является неотъемлемой частью историсофской позиции мыслителя. Воззрения Самарина, напротив, абсолютно лишены мессианской утопии: речь идет о духовно-нравственных преимуществах России, национальное сознание которой глубоко религиозно.

Однако, несмотря на то, что славянофильство предполагает острую критику духовных ценностей европейской культуры как изживших себя, его идеологов трудно отнести к изоляционистам. В этом как раз и проявляется специфика антизападничества славянофильского толка: критика основ, ценностных «начал» западной цивилизации как ложных, исчерпавших свои потенциальные возможности, и, одновременно, восхищение богатым культурным (в узком смысле слова) наследием (3, с.87–89). Не вызывает сомнения то, что представители этого консервативного направления с глубоким уважением относились к культурным ценностям, высокохудожественным искусства и литературы, созданных в странах Запада. Они ничуть не отвергали необходимость диалога во взаимоотношении двух цивилизаций. Адептов православно-русского консерватизма тревожило проникновение в Россию «ложных» европейских культурных идеалов, и потому критика западных ценностей – это своего рода защитная реакция самобытных жизненных устоев России, воплощенных в ее традиции. Так, А.С.Хомяков ничуть не умалял роль Европы, не отвергал того положительного, что присутствовало в общественной жизни Запада: «Есть невольное, почти неотразимое обаяние в этом богатом и великом мире западного просвещения» (Цит. по: 4, с.42). Известно и более решительное заключение славянофила: «Мы обязаны принять всё то, чем могут укрепиться земли, расширяться промыслы, улучшиться общественное благосостояние... мы обязаны принимать все то, что полезно и честно в своем начале» (11, с.79). Он писал о возможности заимствования положительного опыта, но тут же ограничивал его пределы, поскольку «усвоить» чуждые

иноземные «начала» путём простого копирования их, без вызревания соответствующих предпосылок вряд ли возможно. Ценным в этой связи является завет философа о том, что «всякая система, как и всякое учреждение Запада, содержит в себе решение какого-нибудь вопроса, заданного жизнью прежних веков. Перенесение этих систем на новую народную почву, – предупреждает он, – небезопасно и редко бывает безвредно» (11, с.128). Эти слова можно отнести и к культуре как явлению оригинальному, отображающему весь опыт вековых традиций народа.

Киреевский признавался в том, что он не имел цели «писать сатиру на Запад». Более того, «если говорить откровенно, я и теперь еще люблю Запад», – заключает философ (5, с.120). Плоды рациональности, многие из которых имеют «отдельные выгоды», прочно укоренились в общественной и личной жизни. Эти «удобства» стали уже привычным явлением, дополнением «приятностей жизни». Но все блага, «отдельные выгоды» западной цивилизации меркнут перед «односторонним, обманчивым, обольстительным и предательским» началом рациональности.

Несмотря на то, что позиция Аксакова наименее гибкая, автора трудно причислить к изоляционистам. Умозаключение о самобытности исторического пути русских, ставшее центральным звеном его мировоззрения, не мешало рассуждать о диалоге двух культурных типов, что в полной мере отразилось в его суждениях о соотношении национального и общечеловеческого в культуре. Как последовательный славянофил, он допускал заимствования западного положительного опыта, но в такой мере, чтобы иноземное не заменило самобытную «деятельность ума». Развивая тезис о соотношении национального и общечеловеческого в культуре, Аксаков пришел к следующему умозаключению: «мы вовсе не думаем, чтоб народное воззрение дичилось и отворачивалось от чужого... Мы стали понимать, что нам необходимо, конечно, принимать от соседей наших дельные сведения и науки, как необходимо принимать все новейшие открытия и изобретения (так было и

встарь на Руси), но что это заимствование может быть полезно только при своей самостоятельной умственной жизни» (1, с.205, 208). Независимо от позиции Европы, русский народ (как и любой другой) имеет право на обладание общечеловеческими ценностями. Западная цивилизация является отражением лишь национальных традиций и ценностей, но никак ни «общечеловеческих». Критикуя своих оппонентов – западников за абсолютизацию западной культуры, Аксаков акцентировал внимание на том, что они «стоят за исключительную европейскую национальность, которой придают всемирное значение и ради которой они отнимают у русского народа прямое право на общечеловеческое культурное наследие. Итак,.. славянофилы стоят за общечеловеческое, а противники их за исключительную национальность» (1, с.198), за культурную оригинальность каждого народа.

Развивая свои суждения в русле славянофильской методологии, Ю.Ф.Самарин усматривал сущность «народного воззрения» не в отрицании общечеловеческой практики, а в выработке *своего подхода* к тем или иным культурным проблемам. Мыслитель полагал, что создание национальной культурной традиции не противоречит усвоению предыдущего опыта западных народов. Речь идет о взаимодействии, точнее, о взаимообогащении культурных типов, посредством приобщения к достижениям других обществ. Любой народ вполне может заимствовать положительный опыт других государств; это не противоречит основополагающим устоям его жизни: опасность представляет, скорее, то «заёмное», что не слилось воедино с «народным духом», не превратилось в органическую часть сознания русского народа.

Итак, подводя итог вышесказанному, можно констатировать, что суждения славянофилов о цивилизационных основах западного культурного типа не лишены негативной оценки. Однако их антизападнические воззрения достаточно умеренного толка. Славянофилы не отрицали вклад европейцев в сокровищницу мировой культуры: искусство, литература, просвещение, наука обогатились западными достижениями (многие из которых, как это признавали

славянофилы, превзошли достижения русских!). Осуждению подверглись лишь те идеалы и ценности европейской общественной жизни, которые вызвали опасения проникновения чуждых стереотипов на русскую почву. Отсюда, острая критика в адрес рационализма и индивидуализма, как разрушительных «начал» европейской культуры. Противопоставляя идеалу православно-общинного бытия, европейские культурные ценности последние трактуются как «ложные», односторонние ориентиры, послужившие причиной неминуемого духовного кризиса, «саморазрушения» западной культуры.

Список литературы

1. Аксаков К.С., Аксаков И.С. Литературная критика. – М, 1981. – 384 с.
2. Аксаков К.С. Полное собрание сочинений. – М., 1889. – Т. 1. – 603 с.
3. Гусев В.А. Русский консерватизм: основные направления и этапы развития. – Тверь, 2001. – 233 с.
4. Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. – М., 2005. – 368 с.
5. Киреевский И.В. Избранные статьи. – М., 1984. – 383 с.
6. Песков А.М. Германский комплекс славянофилов // Вопр. философии. – М., 1992. – № 8. – С.107–119.
7. Русские писатели, 1800 – 1917 // Биогр. словарь. – М.: Большая Рос. энциклопедия, 1999. – Т. 1. – С.32–34.
8. Самарин Ю.Ф. Избранные произведения. – М., 1996. – 608 с.
9. Тютчев Ф.И. Русская звезда: стихи, статьи, письма. – М, 1993. – 324 с.
10. Хомяков А.С. О современных явлениях в области философии // Благова Т.И. Родоначальники славянофильства. А.С.Хомяков и И.В.Киреевский. – М., 1995. – С.244–301.
11. Хомяков А.С. О старом и новом: Статьи и очерки. – М., 1988. – 462 с.
12. Хомяков А.С. По поводу статьи И.В.Киреевского «О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России» // Благова Т.И. Родоначальники славянофильства. А.С. Хомяков и И.В. Киреевский. – М., 1995. – С.196–244.

В.А.Ермаков.

Философия культуры К.Н.Леонтьева*

Известный русский мыслитель, писатель, публицист и литературный критик Константин Николаевич Леонтьев (1831–1891) «остро поставил вопрос о судьбе России, о сохранении и развитии ее культуры» (с.5). Философские и религиозные произведения Леонтьева в большой степени определили современное понимание понятия русской национальной идеи.

Реферируемая книга состоит из введения, трех глав, заключения и библиографии. В первой главе анализируется леонтьевоведческая литература конца XIX – начала XX веков, взгляды русских эмигрантских, зарубежных и советских философов на его творчество, а также и современные подходы к исследованию философии К.Н.Леонтьева. В конце XX века значительно расширилась сфера изучения его культурно-исторических взглядов. «Второе прочтение» Леонтьева в России в конце XX – начале XXI вв. «повлияло и на зарубежных авторов, которые стали искать новые подходы к изучению творчества мыслителя» (с.40).

Во второй главе «Онтологическая концепция культуры К.Н.Леонтьева» автор реферируемой работы показывает, что квинтэссенцией культурфилософии мыслителя является идея культурократии, т.е. власти культуры. «Культурократия как терминологическое сочетание не встречается в сочинениях Леонтьева», но автор реферируемой работы полагает, что именно посредством этого термина можно выразить квинтэссенцию леонтьевского творчества (с.95).

Оценивая философию культуры Леонтьева как культурократию, В.А.Ермаков приходит к следующим выводам: 1) эта концепция является оригинальной теорией культурно-исторического развития; 2) основа социокультурного бытия есть власть культуры; 3) внеисторический феномен

* Ермаков В.А. Философия культуры К.Н.Леонтьева. – М., 2009. – 193 с.

«среднего человека» является продуктом цивилизации и распада культуры; 4) онтологическая сочетаемость культурных форм с формами политической власти обеспечивает целостность бытия человека и общества; 5) сущность антропологической функции культуры, по Леонтьеву, является законом культуросоциального круговорота множества альтернативных форм культуры (с.113–114).

В третьей главе «Культурно-типологическая модель развития России К.Н.Леонтьева» «показано, что мыслитель» предложил собственную охранительную концепцию русской культуры, которая расходилась как с консервативными проектами защиты отечественной культуры <...>, так и с либерально-славянофильскими теориями» (с.128). Главное пророчество Леонтьева состояло в том, что для России неприемлема ни буржуазно-демократическая форма власти, ни социалистическая республика. Для «византийско-русского» типа культуры, считал Леонтьев, единственно возможной формой власти может быть только монархия. Думая об «охранении» русской культуры, Леонтьев писал о диалектическом единстве эстетики, морали, религии, культуры в целом. «Консервативно-охранительная программа развития России Леонтьева была направлена на сохранение традиционного своеобразия русской культуры» и на ее защиту от процессов либеральной модернизации (с.135).

Леонтьевские идеи о защите традиционной русской культуры от влияния культуры либерально-европейской образовали пять взаимосвязанных концептов. I) Россия вступила в фазу общеевропейского смешения культур. II) Необходимость воссоздания православно-славянского культурно-исторического типа. III) Отрицание славянофильского тезиса о том, что Россия сможет культурно возродиться и обособиться от Запада. IV) Проект православно-самодержавной социалистической монархии, как возможность спасения России от революции. V) Эсхатологическое отрицание всех путей качественного обновления русской и европейской культуры, то есть неверие в

будущее культуры (с.140–153).

В заключение В.А.Ермаков приходит к выводу, что философия культуры К.Н.Леонтьева в своем социально-политическом аспекте свелась к двум тезисам: 1) демократия и либерализм не имеют бытия в себе и должны быть осмыслены «как фантазмагорическая галлюцинация больного самосознания европейских народов» и 2) спасение европейской культуры «заключается в реставрации монархий и в антилиберальных контрреформах» (с.170).

Библиография сочинений К.Н.Леонтьева составляет 53 названия (с.174–176), а историография работ о К.Н. Леонтьеве и списки общих культурно-философских исследований о трудах мыслителя занимают семнадцать страниц текста (с.177–193).

И.Л.Галинская.

Ф.Е.Ажимов.

**Методология «пост-» между философией и литературой
(аспекты проблемы)***

Аннотация: В статье анализируются проблемы соотношения философии и литературы в контексте современных методологических проблем гуманитарного знания. Автор прослеживает опыты постмодерного размывания дисциплинарных границ философии и литературы и дает общую оценку последствий такого рода попыток.

Ключевые слова: методология гуманитарных наук, литература, философия постмодернизм.

Annotation: The article analyses various problems concerning relations between philosophy and literature from the contemporary methodology of humanitarian disciplines. The author investigates postmodern experiments of obliterating

* Работа выполнена при финансовой поддержке РГНФ, проект № 08-03-00124а.

disciplinary boundaries between philosophy and literature and proposes his own reflexion on them and appraisal of their consequences.

Key words: Methodology of humanitarian disciplines, literature, philosophy postmodern.

В современных исследованиях по методологии гуманитарного знания широко обсуждается тема соотношения философии и литературы. Эта проблема имеет свои исторические корни (вспомним, хотя бы, дискуссии 1920-х годов о возможности «рефлексивной поэзии» на страницах советских литературных журналов). Но современная социокультурная ситуация задает этой проблематике свой специфический контекст. Сегодня обсуждаются уже не столько возможности и пути взаимопроникновения гуманитарных сфер (философии и литературы), сколько предельные онтологические основания, позволяющие сохранить этим сферам свое лицо и статус отдельной области в эпоху господства методологий «пост-»: постструктурализма, постпозитивизма, постмодернизма и т.д. Сущность этих способов представления действительности в их очевидно негативистском отношении к ней. Чтобы поддерживать свое существование, они должны находиться в режиме постоянной критики своих истоков, в том числе истоков познавательных. Ставя под сомнение когнитивный потенциал любых положительных феноменов культуры (в том числе философии и литературы), методологии «пост-» пытаются найти выход из гиперкритицизма в сферу эстетического.

Дело в том, что методология «пост-» рассматривает действительность как принципиально сиюминутную и текучую, следовательно, любое положительное когнитивное высказывание о ней становится принципиально ложным, она не может быть адекватно высказана на языке научной литературы и философии (в ее научном ракурсе). Поэтому обращение методологии «пост-» к онтологии искусства и литературы, где только и возможно «правдиво» «остановить мгновение», вполне последовательно. Методология «пост-» снимает необходимость оценки на истинность (подлинность), наполняя

созидающим смыслом не только оригинал, но и копию. В качестве иллюстрации того, как и какими средствами утверждается представление о созидательной роли копии, а стало быть, вытесняется потребность в поиске оснований бытия (истины или первых оснований) обратимся к образцам современной литературы (иногда называемой постмодернистской). Для примера ограничимся тремя сюжетами.

1) Ставший уже хрестоматийным роман Дж. Барнса «Попугай Флобера» (1984) представляет своеобразную попытку написать биографию Гюстава Флобера, однако эта попытка оборачивается неудачей в силу полного отсутствия достоверных источников биографии французского писателя. Единственное, что может быть толчком к жизнеописанию – сами тексты Флобера, его произведения, которые, однако, порождают копии фактов биографии писателя. В данном случае речь идёт о чучелах попугаев, каждый из которых может быть тем самым, который вдохновлял Гюстава во время написания одного из его рассказов. За каждой копией, за ее местонахождением может скрываться элемент биографии. Но эта невозможность создания окончательной биографии делает возможным прочтение романов Флобера именно как классических, актуальных, никогда не стареющих и современных.

2) Сюжет другого романа Дж. Барнса «Англия, Англия» (1998) более пессимистичен и резок. Британская империя сравнивается с философией. Философия в Древней Греции включала в себя все знание, но с развитием человеческой мысли она растеряла его части, появились самостоятельные науки. «Но перестала ли философия заниматься фундаментальными проблемами бытия оттого, что астрономия и её подружки переселились в другие сферы? Никоим образом. Можно даже заметить, что ей стало легче сосредоточиться на главном». То же самое произошло с Англией. Главному герою приходит идея создать на маленьком острове всё, с чем ассоциируется Англия и всё английское, так сказать, в рекреационных целях. Итог – сначала полное пренебрежение туристами самого оригинала – Англии, затем

пренебрежение политическое – исключение страны из Европейского Союза, развал экономики, превращение её в деревню и т.д. Причём сам остров превосходит Англию и всю Европу и по количеству туристов, и по доминированию на мировой политической арене.

3) И, наконец, приведём рассуждение главных героев романа У.Эко «Маятник Фуко» (1988):

« – Я покажу вам этот текст. С вашего позволения, ксерокопию. Не от недоверия. Чтобы не терять оригинал.

То, что переписал Ингольф, не оригинал, – сказал я, – а копия с предполагаемого оригинала.

Господин Казобон, когда оригиналы все уничтожены, оригиналом становится последняя копия.

Но Ингольф мог скопировать неправильно.

Вы прекрасно знаете, что не мог. А я знаю, что записи Ингольфа передают истину, потому что в противном случае не вижу, что тогда должно считаться истиной. Следовательно, копия, сделанная Ингольфом, – оригинал. Есть у нас согласие по этому поводу или будем заниматься интеллигентским крохоборством?

– Только не крохоборство! – отвечал Бельбо. – Посмотрим вашу оригинальную копию».

Вот так, в определенных условиях, копия не только начинает цениться выше оригинала, но и становится оригиналом. Следовательно, под сомнение ставится само существование истины (оригинала), ее онтологического статуса. Хотя общий контекст романа призывает к интеллектуальной осторожности и ответственности за логику такого рода. В связи с этим у методологии «пост-» возникает не менее важная проблема, заключающаяся в том, чтобы обосновать познавательную роль метафоры и стиля.

Феномен метафоры в XX веке стал предметом пристального изучения лингвистов, литературоведов, логиков и философов. Причем интерес к

исследованию проблемы метафоры зачастую расценивается как «преодоление позитивистских тенденций» (6, с.205) в науке и культуре, так как метафора фактически сводит на нет требование постоянства смысла и значения понятия. Метафора, при этом, рассматривается не только в качестве элемента только лишь художественного произведения или обыденного мышления, но как важнейшая составляющая научного языка. При этом дело не ограничивается констатацией того обстоятельства, что научная терминология является во многом производной от метафорического мышления, но утверждается, что «понятие – всего лишь остаток метафоры» (Ницше Ф. Цит. по: 9, с.272). Так или иначе, научное познание можно назвать результатом, итоговым моментом употребления метафор как эвристики, образности, определенной наглядности. И хотя метафора не предполагает однозначности и обязательности, именно к ней прибегают, чтобы усилить эффект спецификации феномена. «Метафора, если она удачна, помогает воспроизвести образ, не данный в опыте» (16, с.8).

Методология «пост-» обращает наше внимание на то, что в литературе важен способ описания, или, говоря иначе, стиль, т.е. не «что», а «как» языка. Поскольку вопрос об истине, оригинале в методологии «пост-» снимается, то исчезают и границы между реальностью и вымыслом и философские тексты начинают рассматривать как формы письма, отличающиеся между собой не столько содержанием, сколько стилем (ведь, по большому счету, философские проблемы всегда остаются теми же, меняется лишь контекст их постановки). Именно это имел в виду Ж.Делез, когда заявлял, что философ, помимо всего прочего, – еще и стилист (10, с.182; 15, с.128). А это значит, следуя логике Делеза, что современный исследователь, претендующий на философичность, должен строить свой текст не по правилам философского рассуждения, но по требованиям стилистики литературного жанра. Не менее интересные процессы идут в литературе. В то мере как философия все больше становится похожей на литературное произведение, литература все глубже пронизывается рефлексией. Она уже не хочет фиксировать жизнь (отражать ее), но ищет способы

проникнуть в жизнь, стать самой жизнью, т.е. представить реальность так, чтобы она стала самодовлеющей (копия должна стать оригиналом).

В одной из своих программных работ «Литература и право на смерть» М.Бланшо формулирует главный для него, не только как для писателя, но как для литературоведа, тезис, определяющий проблему генезиса литературы как формы человеческого познания: «...литература начинается тогда, когда ее ставят под вопрос» (7, с.9). Речь идет о том, что литература как таковая излишня, не необходима, однако ее отличие от того, что также излишне, заключается в факте осознания своей собственной ненужности. Именно в этот момент осмысления своей специфики литература становится литературой. В связи с этим в качестве главной проблемы литературы можно назвать проблему онтологического существования, а значит и несуществования человека, мира, познания, самой литературы и т.д. Причем эта, назовем осторожно, «ничтожность» литературы, ее «ненужность» делают с человеческим сознанием великие вещи, начиная с того, что она его формирует как автономное сознание, и, заканчивая тем, что она создает сам мир, само бытие. Эта характерная черта, или даже атрибут литературы, как вида познания, стала наиболее отчетливо осознаваться в авангардистском искусстве, например в сюрреализме.

У знакомящихся с произведениями таких авторов как М.Бланшо и П.Клоссовски, может создаться впечатление, что в подобных работах нет главных героев и, более того, для любого читателя рано или поздно с неизбежностью встанет вопрос: есть ли вообще здесь действующие лица? Главными героями в такой литературе являются эйдосы и теории (12, с.276). В качестве иллюстрации можно привести роман Жака Деррида «Почтовая открытка»(1): «Главный герой романа ...не лицо, но именно письмо – письмо, которое спорит с речью, голосом, словом, с прямой и непосредственной коммуникацией и всегда выходит победителем...» (2, с.182). Для Деррида письмо и есть, собственно, литература. А литературный предмет наиболее подходит в качестве материала для его философии, поскольку литература

динамична и не всегда подчиняется фоноцентричной логике. У М. Бланшо герой может запросто превратиться в абстрактный концепт, в метафору, а философская абстракция, в свою очередь, может преобразоваться в героя-собеседника. Указанные характеристики обусловлены, прежде всего, метафизической ориентацией и метафизическим способом мышления самих авторов, однако для метафизики в литературе не может быть четких рамок или даже «подводных течений», в которых можно проследить метафизические концепции. Более точным будет сказать, что метафизика растворена в текстах подобного рода, и наоборот, литература растворена в метафизике. Следовательно, подобная растворенность должна означать определенную объективность и самостоятельность литературного произведения. Комментируя один из рассказов М.Бланшо, Э.Левинас заметил, что «художественная практика подводит художника к осознанию, что он не является автором своих произведений» (14, с.134). Литературные произведения онтологически отстоят от своего автора настолько, что, замечает Левинас, они противятся, «отвергают» любое толкование, избегая однозначности. Проза М.Бланшо и П.Клоссовски сверхуникальна в том смысле, что она остается недоступной и разрушает все привычные представления о тексте как классическом, так и авангардистском. Главная характеристика последних двух типов текста – их предназначенность для чтения, адресованность читателю. В такие произведения можно погрузиться, войти. Что же касается, например, М.Бланшо, то между его текстом и читателем всегда будет оставаться дистанция, заставляющая последнего страдать от головокружения и запутанности. Подобное явление в современной литературе Ж.Деррида называет «инвагинацией» (13, с.557).

Что может противопоставить или добавить философия к подобной онтологической «объективности», «самостоятельности», «фундаментальности» современной литературы? Если философия уже не нужна литературе и эстетическая сфера существует в качестве самодостаточной, то что может обрести философия от такого состояния дел? Сегодня можно наблюдать

своеобразный историко-философский тренд: тот философ-метафизик считается «крупным», «великим», «влиятельным», «выдающимся» и т.д., у которого в философском арсенале имеется или, говоря проще, философская система которого содержит раздел «эстетика» – это Платон, Аристотель, Кант, Гегель, Хайдеггер и др. Характерно также, что с именами вышеупомянутых философских классиков связываются мотивы «конца философии», которые рассматриваются в качестве одной из отличительных черт философского знания. Идея «конца философии» формулируется самим философом в качестве итога его учения (а значит и всех предшествующих) – «конец философии» всегда персонализирован философской системой и автором этой системы. Нет ли здесь связи между обретением конкретным философом «окончательной истины» и наличием в его философском дискурсе эстетики как итога или концентрированного выражения философствования?

Во всяком случае, литературное изложение философских идей, на мой взгляд, дает возможность приблизить современность к классике и избежать описанной выше деструктивности методологии «пост-». Философия фактически сливается с литературой, когда литература повторяет опыт философии – борьбу с самой собой. «Умерла ли философия вчера, после Гегеля, Маркса, Ницше или Хайдеггера – размышляет Деррида, – и должна ли она еще скитаться в поисках смысла собственной смерти, – или она всегда существует, сознавая свою направленность к смерти, как это молчаливо подразумевается в тени того самого слова, которое провозглашает *philosophia perennis*; должна ли она была умереть однажды, внутри истории, или она всегда существует агонией и насильственным раскрытием истории, напрягая свои возможности против не-философии – своей противоположности, своего прошлого и настоящего, своей смерти и своего источника; или же по ту сторону этой смерти или этой смертности философии, а может быть, даже благодаря им, мысль должна была бы еще сбыться, начиная с того, что не было еще задействовано в философии; и что еще более странно, само будущее тогда

имело бы будущее...» (11, с.367).

Приведенный знаменитый отрывок из работы Ж.Деррида обнажает кокетливость и самоуничижительность такого рода философии: она сама сочиняет, как и литература, свою смерть. Рассуждения философии о своей смерти связаны с рассуждениями о предмете философии, а предмет философии, как утверждал М.Хайдеггер, «есть собственный и высший результат ее самой» (18, с.260). Апогей философствования, стало быть, достигается тогда, когда мысль того или иного философа доходит до идеи конца или завершенности, до осознания того, что дискурс мудреца охватил абсолютно все. Смерть философии – заветная мечта любого добросовестного философа. Поэтому, когда и литература рассуждает о своей возможности, а значит и невозможности, она подражает философии. Р.Барт писал, что признак современного писателя – это вынос на поверхность, откровенная демонстрация борьбы с литературой (4, с.544), в то время как эта черта скрыто присуща литературе вообще. «С тех пор как существует “Литература”..., можно сказать, что функция писателя – с ней воевать» (4, с.537). Этому утверждению вторит мысль Ж.Батая: «Литература должна была вынести обвинительный приговор сама себе» (5, с.16).

Но случайно ли то, что именно смешение литературы и философии позволила говорить некоторым мыслителям о «конце философии»? Ю.Хабермас убежден, что отождествление философского знания с литературой является апорией. Приведем большую цитату из «Философского дискурса о модерне», касающуюся этой проблемы.

«Философское мышление, если, согласно рекомендациям Деррида, оно освобождается от обязательства решать проблемы и литературно-критически переосмысливается, лишается не только присущей ему серьезности, но и результативности. И наоборот, литературная критика теряет свою способность выносить суждения, когда она, как представляется последователям Деррида на литературных факультетах, переключается с присвоения содержаний

эстетического опыта на метафизическую критику. В результате ложной ассимиляции одной отрасли деятельности другой обе лишаются субстанциональности... Тот, кто перемещает радикальную критику разума в область риторики, чтобы преодолеть парадоксальность ее самонаправленности, притупляет остроту самой критики разума. Ложная претензия на то, чтобы снять жанровое различие между философией и литературой, не может вывести из апории. < ... > И все же наше рассуждение привело к той точке, из которой видно, почему Хайдеггер, Адорно и Деррида вообще оказались в плену этой апории. Они защищаются так, словно живут, как и первое поколение учеников Гегеля, в тени «последних» философов... Они еще верят, что должны пробудить философию от того, что Деррида называет «сном и мечтой сердца». Они считают, что обязаны вырвать философию из объятий иллюзии о возможности создать теорию, которая вправе сказать последнее слово» (17, с.194, 221). Не является ли литература и философствование по ее поводу тем самым последним словом? Не были ли и философам конца XX в. также присущи амбиции, которые приписывают обычно классическим мыслителям? Философия, в академическом упорствовании дойти до своего логического предела, приходит к литературному опыту. «О чем нельзя теоретизировать, о том следует повествовать» (21, с.88). Наррация позволяет дистанцировать повествующего от повествуемого (мира), но не противопоставляет их друг другу. Это своеобразный выход за пределы – акт трансценденции, стремление объективизировать и, значит, сгладить возможные антагонизмы и любой онтологический дуализм.

Вместе с тем, литература так же конституирует расстояние («от-стояние») от истины как расстояние от совершенства, завершенности, умиротворенности и смерти (см.: 19, с.37–39, 98). Для жизни необходима иллюзия (9). Во всяком случае, анализ статей, например, журнала «Вопросы литературы» за последние годы, представленный Т.Г. Щедриной в «Вопросах философии», показывает, что к постмодернистским экспериментам в современной отечественной

литературоведческой среде относятся крайне насторожено (20, с.160).

Одним словом, взаимодействие философии и литературы, рассмотренное выше, антитетично и с неизбежностью должно прийти в иное состояние, где истина не может постоянно находиться на грани между указанными духовными сферами. Подобное балансирование допустимо, но лишь как элемент модной сегодня междисциплинарности. Важно осознать переходный характер такого положения дел и рассматривать его как условие поиска новых оснований философского и гуманитарного знания и новых ответов на вечно актуальный вопрос из раздела философской пропедевтики: «Что такое философия?»

Список литературы

1. Derrida J. La carte postale: de Socrate à Freud et au-delà. – Paris, 1980. – 560 р.
2. Автономова Н.С. Познание и перевод: Опыты философии языка. – М.: РОССПЭН, 2008. – 703 с.
3. Балашова Т.В. Французская поэзия XX века. – М., 1982. – 392 с.
4. Барт Р. Заги и литература // Кено Р. Упражнения в стиле. – СПб., 2001. – С.537–544.
5. Батай Ж. Литература и Зло. – М., 1994. – 166 с.
6. Бессонова О.М. Очерк сравнительной теории метафоры // Научное знание: логика, понятие, структура. – Новосибирск, 1987. – С.205–227.
7. Бланшо М. Литература и право на смерть // Бланшо М. От Кафки к Кафке. – М., 1998. – С.5–56.
8. Бодрийяр Ж. Совершенное преступление, – Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/texts/ baudrill/cremi.html>
9. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. – М., 2000. – 389 с.
10. Делез Ж. Переговоры. – СПб., 2004. – 234 с.
11. Деррида Ж. Насилие и метафизика. Эссе о мысли Эмманюэля Левинаса // Левинас Э. Избранное. Тотальность и Бесконечное. – М.; СПб., 2000. – С.367–403.

12. Лапицкий В. Великий мономан // Клоссовски П. Бафомет. Купание Дианы. – СПб., 2002. – С.257–303.
13. Лапицкий В. Послесловие? // Бланшо М. Рассказ? Полное собрание малой прозы. – СПб., 2003. – С.534–571.
14. Левинас Э. Служанка и ее господин // Бланшо М. Ожидание забвения. – СПб., 2000. – С.134–144.
15. Русская философия: Вердикт, реальность или/и миф? (Круглый стол) // Логос, 2001. – № 4. – С.115–128.
16. Теория метафоры. – М., 1990. – 512 с.
17. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. – М., 2003. – 414 с.
18. Хайдеггер М. Основные проблемы феноменологии. Введение // Хайдеггер М. Положение об основании. – СПб., 2000. – С.256–286.
19. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. – М., 2003. – 463 с.
20. Щедрина Т.Г. Грани настоящего (философические заметки читателя «Вопросов литературы») // Вопр. философии. – М., 2007. – № 6. – С.159–167.
21. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Иностран. лит. – М., 1988. – № 10. – С.88–104.

А.Г.Заховаева.

**Экзистенциальные зеркала Сальвадора Дали
как отражение культуры постмодернизма.**

Аннотация. Статья посвящена пониманию творчества гения современного искусства. Искусство Дали – это новая бытийность, новое понимание бессознательного.

Ключевые слова: искусство, экзистенция, личность, сознание, бессознательное.

Annotation: Article is devoted understanding of creativity of the genius of the modern art. S. Dali's art is new existence, new understanding of unconscious.

Key words: art, existence, personality, consciousness, unconscious.

XX век – эпоха постмодерна. Постмодернизм – интеллектуальный стиль. Как тип ментальности постмодернизм – это гиперрефлексия, возникшая в условиях религиозно-философского вакуума, это новое смыслодержание, утверждение иных ценностей. Здесь доминирует сверхличностное бытие, индивидуальное сознание индивида – экзистенция; здесь бессознательное господствует над сознанием. Всё это особым образом сконцентрировано в одном человеке – это Сальвадор Дали.

Сальвадор Дали – одна из самых таинственных и мистических личностей XX века. «Во мне, – утверждает Дали, – воплотилась, причём самым впечатляющим образом, послевоенная Европа – все её трагедии, все фарсы и опыты ставились и надо мной тоже, я играл во всех спектаклях» (3, с.210–211).

Сальвадор Дали – неразгаданная тайна XX века и ключ к разгадке надо искать в «подвалах» бессознательного. Находясь под шокирующим воздействием картин Великого Гения следует помнить его фразу: «Тот факт, что смысл моих картин, когда я пишу их, для меня не ясен, ещё не означает, что его там нет. Напротив, смысл их глубок и сложен, но поскольку он коренится в бессознательном, то его невозможно проанализировать при помощи логической интуиции» (4, с.64). Неудивительно, что никто (включая и самого Дали) не может с абсолютной уверенностью сказать, что же означают символы, метафоры и двойные образы на картинах художника. Потому что таинственный смысл проистекает из не менее таинственного бессознательного.

Так что же такое «ОНО», бессознательное Сальвадора Дали?

Провозглашая цель своего искусства Дали пишет: «Свою задачу в живописи я вижу в том, чтобы с властной силой и точностью, материализовать образы, порожденные конкретной иррациональностью» (т.е. бессознательным) (5, с.16).

А что может стать источником этих образов? Вне сомнений, источник – *сновидение*. Именно в сновидениях, согласно теории Фрейда, бессознательное в символической форме выступает как реальное. Дали стремится создать

«фотографию» бессознательного, достоверно запечатлеть сновидения, т.к. именно эта неконтролируемая извне спонтанная жизнь человеческого «Я» представляется художнику-сюрреалисту подлинной реальностью (5, с.6). Дали восклицает: «Пришло время понять, что реальность, познаваемая наукой и разумом, это ещё не вся реальность. И мало того. Нам придется осознать, что она куда иллюзорнее сна... Истинная реальность заключается внутри нас», «...реальными в человеке являются подсознательные процессы, эти глубочайшие элементы человеческого духа» (2, с.397).

Дали начинал работать сразу после пробуждения, когда бредовые идеи из сновидений всё ещё властны над человеком. В состоянии полусна он фиксировал образы бессознательного, создавая максимально точные копии. Так рождались шедевры. Один взгляд на полотна «Сон», «Великий параноик», «Твёрдость памяти», «Мрачная игра»...и зритель оказывается в некоем четвёртом измерении, попадает в мир бессознательного Сальвадора Дали. Иррациональные образы, как и в сновидениях, предстают перед нами всё в той же символической форме, но теперь они ощутимы, созерцаемы и, самое главное, познаваемы! Карлос Рохас говорил о Дали: «На своих полотнах он стремился запечатлеть образы, порождённые подсознанием, чтобы мир воображения стал таким же реальным и познаваемым, как окружающая действительность, *чтобы он был открыт для всех*» (4, с.68).

Бессознательное, теперь доступное, благодаря Дали, поражает нас своим хаосом чувств, абсурдным, неподвластным сознательной логике, сочетанием деталей. Этот мир ужасен и прекрасен одновременно!

То, что бессознательное играет решающую роль в творчестве художника, уже не вызывает не у кого сомнения. Теперь предстоит найти ответ на вопрос: а что есть бессознательное Сальвадора Дали? Может быть, это социальное бессознательное Э.Фромма? Человек – социальное существо, а бессознательное – это фильтр, функция которого – обеспечение нормального существования общества. Всё, что несовместимо с общественными нормами, страх вытесняет в

бессознательное, которое не позволяет низменному выйти наружу. Но Дали всегда был противником морали и всех общественных норм. Постыдных желаний для него нет, а вытеснение «всего низменного, что есть в человеке» понимается им как преступление! В 1928 году в интервью журналу «Сюрреализм здесь и теперь» Дали признаётся: «Я нисколько не затрудняюсь, выставляя публично мои самые постыдные желания, что, впрочем, не означает, что я в этом полностью преуспел... Я верю в то, что наши тайные желания содержат в себе настоящий потенциал и что подлинная культура духа существует только в наших желаниях. Ни одно желание не является предосудительным, вина заключается только в их подавлении» (1, с.281–282). А если нет ничего низменного, что мешало бы нормальной жизни людей, то, стало быть, социальное бессознательное для Дали абсурд.

Но если не социальное бессознательное, тогда, быть может, коллективное бессознательное К.Юнга? Бессознательное, которое присуще не индивиду, а обществу, некая генетическая память, существующая в архетипах. Но если бессознательное Дали коллективное, тогда символы и образы на его картинах – отображение архетипов, которые присущи каждому человеку. Тогда полотна Сальвадора Дали не были бы неразрешимой загадкой для зрителя. Бессознательное Дали сугубо личностное, со свойственными только ему тайнами и страхами ...

Отвергнув теории коллективного и социального бессознательного, следует вспомнить Фрейда, которого Дали называл своим учителем. Образ Фрейда появляется и на картинах («Просвещенные удовольствия» 1929 г., «Первые дни весны»). В основе бессознательного Фрейда лежит либидо (страсть, сексуальное влечение). Иными словами бессознательное Фрейда сексуальное, осознание его (в «динамическом смысле») в отличие от предсознательного требует значительных усилий или же вообще невозможно. Бессознательное Дали очень похоже на сексуальное бессознательное Фрейда, достаточно вспомнить такие картины как «Два отрока», «Великий мастурбатор», «Первые

дни весны», на которых либидо (в понимании Фрейда) и все подсознательные страсти, сексуальные инстинкты отобразились самым впечатляющим образом.

Чтобы сделать бессознательное сознательным художник предлагает параноико-критический метод. Его картины – результат рационализации бредовых идей. Но он не первый из тех, кто пытался перевести невнятный бред на язык физически ощутимой реальности. Впервые о бессознательном, как о процессах, тенденциях, о которых человек ничего не знает, заговорил Фрейд. А для того, чтобы бессознательное (в «описательном» понимании по Фрейду) сделать сознательным он предлагает *психоанализ*, основанный на методе свободных ассоциаций (и двойные образы Дали – результат параноидального и *ассоциативного* мышления). Оба гения преследуют одну и ту же цель – осознать бессознательное, только разными методами.

Но бессознательное Фрейда и бессознательное Дали не тождественны. Если у Фрейда либидо – основа бессознательного, то у Дали оно – всего лишь одна из составляющих бессознательных процессов. Тут также есть место предчувствиям, страхам совершенно иной этимологии.

Говоря о различных теориях бессознательного, нельзя не упомянуть о теории Ж.Лакана. Бессознательное, согласно его теории, структурировано как язык. Речь идёт о символическом бессознательном, которое господствует над «реальным» и «воображаемом». Бессознательное Дали – «крик», который прорываясь в нашу видимую реальность, предстаёт перед нами в виде образов и символов.

Из этих рассуждений следует, что бессознательное Дали – это не социальный фильтр, не коллективное явление, а некий синтез сексуального бессознательного Фрейда и символического бессознательного Лакана.

Так что есть бессознательное Сальвадора Дали?

В центре философии Сальвадора Дали бессознательное в «пограничном состоянии» (именно этим понятием и оперирует экзистенциализм). Только пограничная ситуация – это не ЖИЗНЬ – СМЕРТЬ, а СОН – ЯВЬ. Это не что

иное, как промежуточное состояние между сном и бодрствованием. Экзистенция, бытийное существование, – вот ключ к тайне философии Дали!

Отображение пограничной ситуации «СОН – ЯВЬ» можно увидеть на таких полотнах Дали как «Сон» (1937г.) и «Сон, навеянный полётом пчелы вокруг граната, за миг до пробуждения» (1944 г.). На картине «Сон» чудовище сна изображено в виде огромной, тяжёлой головы, которую пока она отдыхает, поддерживают над землёй многочисленные костыли. Иногда, во время дрёмы, когда человек спит особенно чутко, эти хрупкие подпорки рушатся и тогда человек просыпается. И за миг до пробуждения он видит сновидение.

В своей книге «50 волшебных секретов» Дали описывает своё изобретение – «Сон с ключом в руке». Это *экзистенциальный сон*, суть которого сводится к следующему: днем после сиесты нужно сесть в кресло и расслабиться, в одну руку взять ключ, а на пол поставить тарелку; наступивший сон прервёт звук упавшего ключа. Сальвадор Дали пишет: «...Такой сон находится на тончайшей невидимой грани, отделяющей сон от бодрствования. Я долго обсуждал с людьми знающими: можно ли считать сном кратчайший промежуток времени между тем, как ключ выскальзывает из пальцев, и тем моментом, когда он падает, шумно ударяясь о тарелку? Большинство из них полагают, что настоящий сон наступит лишь 5–6 секунд спустя. Другие же считают, что это зависит от конкретного человека. Ключ падает после секунды сна и, возможно, все образы, предшествующие этому громкому звуку, должны рассматриваться как порождённые гипнотическим состоянием, а не как сновидения. Лично я полагаю, что тайна эта останется загадкой ещё на века» (4, с.285–286).

Дали преднамеренно создаёт внутренние конфликты, ставя себя перед необходимостью *выбора*, отказывается то от одного, то от другого варианта, постоянно ища всё новые и новые, нетрадиционные возможности выхода из лабиринта собственных умонастроений (3, с.57).

Если в противоречии «сон – явь», компромисс – сновидение (придуманно

природой), то примером нетрадиционного выхода из противоречия «сознание – подсознание» может служить знаменитая фраза Дали, написанная на картине «Священное сердце»: «Я плюю на свою мать!». Сальвадор Дали комментирует: «Я всегда испытывал огромное чувство любви к матери и отцу, что касается этого случая, я хотел только продемонстрировать наиболее драматическим способом несоответствие, болезненный разрыв между сознанием и подсознанием – и более ничего. То, что конфликт существует, доказывают сновидения, в которых мы убиваем тех, кого любим» (1, с.316).

Постичь истинное существование можно в короткий промежуток, в течение которого длится сновидение. Но каким образом можно постичь экзистенцию, если она непознаваема ни научными, ни даже рациональными философскими средствами? Но в сновидениях и любых гипнотических состояниях происходит трансцендирование индивида, т.е. выход за свои пределы, за границу рационального познания. В подобном состоянии истинная (мир бессознательного по Дали) и видимая реальности сливаются, человек мыслит по иррациональным законам, затем опосредованно, подключив сознание, индивид постигает истинный смысл своего существования, делая бессознательное сознательным. Сальвадор Дали замечает: «Параноидный анализ, которому я подвергаю образы, рождающиеся в моём мозгу, равно как и все явления, называемые объективной случайностью, высвечивают таинственную суть того, что кажется ерундой, выявляет неприметную связь самых разных вещей и событий... Обычно мне удаётся, хоть и не всегда, уловить истинный смысл происходящего» (1, с.323–324).

Бессознательное Сальвадора Дали экзистенциально не только по своей природе (рождается в «пограничной ситуации»), но и по содержанию (страхи, предчувствия...).

Но Дали не только переживает экзистенцию, она преломляется у него в образе зеркала. Зеркала Дали – иллюзия или подлинная реальность?

«Зеркало» как отражение жизни – это у Дали мистификация. Шаг от

реальности в иную реальность. Дали использует зеркала для создания картины «Дали, рисующий Гала со спины с шестью запечатлёнными оболочками глаз, условно отражёнными настоящими зеркалами». В зеркальном отражении написаны также картины «Череп Сурбарана» и «Тайная вечеря». Создаёт он и стереоскопические картины для обоих глаз «Стул» и «Христос Гала». От безумия его спасает Гала, ставшая его вторым «я», его близнецом, его зеркалом. Он начинает подписывать картины «Гала-Дали», в том числе и «Портрет Гала (Гала молитвенная)», где Гала как бы всматривается в своё отражение из другого времени.

«Кривые зеркала» С.Дали. Мир Дали многогранен и сложен. Редко он видел «прямое» отражение реальности. Любой реальный предмет он мог сделать иллюзорным, а пригрезившийся образ обретал материальность. Когда на уроке рисования учитель велел нарисовать статую Богородицы, сказав: «Нарисуйте, что видите», Дали нарисовал, что видел – чашечки весов. «Именно тогда я узнал всемогущую власть сна и воображения, тогда миф вторгся в мою жизнь, прошёл во все поры обыденности, и с тех самых пор граница между тем, что было, и тем, чего не было, исчезла», – пишет Дали. Он придумывает себе другую реальность и живёт в ней. Если он действительно помнит свою внутриутробную жизнь, то послеродовая травма причинила ему много страданий, как и соперничество с призраком брата, и он пытается уйти из этой жестокой для него реальности, создавая свою. В его картинах мир как будто отражён в кривом зеркале. Все черты Пикассо искажаются в «Портрете Пикассо», а Майе Уэст, пройдя через призму восприятия художника, предстаёт в виде необычного произведения «Лицо Майе Уэст, которое может быть использовано под квартиру». Часто в его картинах есть лишь намёк на образ, в таких как «Италия», «Невольничий рынок с исчезающим бюстом Вольтера», «Большой параноик». Благодаря такому видению мира Дали придумывает свой метод творчества. «Мой параноидно-критический метод сводится к непосредственному изложению иррационального знания в бредовых

ассоциациях, а затем критически осмысленного», – пишет Дали. Он верит, что всё в мире связано тонкими нитями, чувствовать которые каталонцы могут острее других, так как «бред, растворённый у нас в крови, действует как проявитель: на фотопластинке проступает истина».

«Разбитые зеркала» С.Дали. В творчестве С.Дали проявились самые тайные мысли и чувства. Картины Дали говорят о том, что в глубинах его души живут чудовища. Он ведёт постоянную борьбу с другим Сальвадором Дали, «чей неизгладимый отпечаток жжёт меня, как рана». Боль запечатлена и в «Осеннем каннибализме». Два человекоподобных существа лицемерно поедают друг друга. Но они хорошо воспитаны и, занимаясь каннибализмом, соблюдают этикет. Дали сумасшедший? Но не более ли безумны эти интеллектуальные каннибалы? «Всю жизнь моей навязчивой идеей была боль, которую я писал бесчисленно». Чтобы вырвать их из духовной спячки, нужен был взрыв. Эту миссию взял на себя Дали, мечтавший в детстве сделать всех людей счастливыми. Для этого нужен был «Апофеоз Гомера», «Взрыв католической веры в центре собора», «Андалузский пёс» и др. произведения. Дали, душа которого рвалась, а на холстах отражался разбитый мир. «Раскрашенные удовольствия» и «Первые дни юности» состоят из нескольких сюжетов, имеющих внутреннюю связь. Внимание зрителя разрывается, создавая чувство внутренней раздробленности, которое и переживал сам автор.

Но, пожалуй, одна из самых интересных сторон творчества Дали – это его «зазеркалье». «Паранойя систематизирует реальность и выправляет её. Мои растекающиеся часы – это не только фантастический образ мира, в этих текучих сырах заключена высшая формула пространства – времени», – пишет Дали. Какая разница, растекаются его часы в «Настойчивости (постоянстве) памяти» или нет, если они показывают правильное время? Дали рушит чёткие формы и все представления о реальности. Когда мы находимся во сне, он для нас реален. Во сне можно осознать себя и начать управлять сном, тогда он становится самой реальной реальностью. Дали использовал сон как источник

иррациональных образов для своих работ. А наша «обычная» реальность, не больше ли похожа на сон? День проходит по программе, душа и разум спят. В работах «Сон», «Мечта Венеры», «Момент Сублимации» показана часть его удивительного мира. «Одетый автомобиль», «Тело днём и ночью», «Иллюзорная дверь», «Сон кладёт руку на плечо человека» - эти произведения показывают, что сон и бодрствование у Дали тесно переплелись. Галлюцинации – тоже источник вдохновения: «Галлюциногенный тигр», «Частичная галлюцинация», «Шесть явлений Ленина на фортепиано», «Медианимично-параноидное изображение». Рождение картины «Мистицизм железнодорожной станции Периньян» связано с открытием, которое сделал Дали на этом вокзале: на станции Периньян находится точка схода пространственно-временного континуума. Эта мера определяется границей внутреннего мира. «Портрет моего мёртвого брата» Дали создаёт, как бы желая примириться с ним. Картина рассчитана на то, что она будет воздействовать на те же области мозга, что и ЛСД, гипнотизируя зрителя.

Всё творчество Дали – это анархический бунт против повседневности, «абсурдности» человеческого бытия. Мир абсурда для Дали – это нормальная жизнь нормальных людей: «Я так и не мог привыкнуть к унылой нормальности людей, которые населяют мир. Скажите на милость, почему человек должен держать себя в точности так, как масса, как толпа? Почему в человеке так мало индивидуального? Не понимаю, почему у людей так неразвито воображение?» – говорил он. (2, с.225).

Сальвадор Дали «изобретает» новую действительность и новый выход из мира абсурда – это иррационалистическое спасительное безумие. Он – бунтующий человек, который противопоставляет мир воображения – миру абсурда. Навязывая жизни бред, осознавая в параноидальном трансе экзистенцию, Дали спасает себя и обретает свободу.

Дали творил мир реальных иллюзий и иллюзорной реальности. Экзистенциальное зеркало – вот истинная парадигма творчества великого

мистификатора Сальвадора Дали. «Зеркала» С.Дали – это своего рода квинтэссенция культуры постмодерна.

Список литературы

1. Ян Гибсон. Безумная жизнь Сальвадора Дали. – М., 1998.
2. Сальвадор Дали. Тайная жизнь Сальвадора Дали, написанная им самим. – М., 1999. – 461 с.
3. Рогожин А. Сальвадор Дали, миф или реальность. – М., 1992. – 224 с.
4. Рохас К. Мифический и магический мир Сальвадора Дали. – М., 1999. – 303 с.
5. Сальвадор Дали: Живопись. Скульптура. Графика / Альбом. – М., 1992. – 20 с. – (XX век: художник и мир).
6. Сальвадор Дали. Дневник гения. – СПб., 2002. – 281 с.

Александр Шенкер.

В скольких Европах мы живем?*

Александр Шенкер (Aleksander Schenker), профессор славистики Йельского университета (США), рассматривает различные наименования – и, следовательно, способы культурно-исторической идентификации – пространства между Германией и Россией.

Старейшее разделение Европы на Юг и Север отгораживало страны средиземноморской цивилизации от так называемых варваров, кочевавших на великой равнине к северу от Альп и Дуная. Ему на смену пришло разделение Европы на духовных наследников Рима и «второго Рима», т.е. Константинополя. «С того времени вопрос принадлежности России к Европе остается спорным» (с.33).

Запад никогда не был склонен признавать Россию европейской державой.

* Шенкер А. В скольких Европах мы живем? // Новая Польша. – В-ва, 2008. – № 5. – С.32–37.

Не склонен он к этому и сейчас. Об этом свидетельствуют недавние дискуссии о границах Евросоюза, а еще раньше – Фултонская речь У. Черчилля (1946 г.), когда британский премьер-министр не включил Москву в число европейских столиц, расположенных к востоку от «железного занавеса». «Удивителен и обычай называть Юго-Восточной Европой Балканский полуостров, лежащий между Черным и Адриатическим морями, хотя официальная граница Европы, проходящая по реке Урал, казалось бы свидетельствует о том, что Юго-Восточная Европа должна находиться на российской территории, к северу и востоку от Черного моря» (с.33).

Сама Россия тоже не уверена в своей культурной принадлежности. В свое время Николай Данилевский отрицал принадлежность России к Европе, поскольку Россия не участвовала ни в одном из общественных и духовных движений, на которых выросла Западная Европа: ни в культуре древних Греции и Рима, ни в средневековых транснациональных связях, положивших начало европейскому единству, ни в борьбе с феодализмом, которая привела к осознанию гражданских свобод, ни в брожении Реформации, с которого началось отделение церкви от государства, ни в схоластике, разработавшей научный метод. В сегодняшней России цивилизационные связи с Европой не ставятся под сомнение, «но признание России частью Европы, как правило, сопровождается таким количеством оговорок, <...> что <...> оно превращается в мираж» (с.33).

Пройдет немало времени, прежде чем Европа и Россия станут «Евроссией». «Однако независимо от того, будет ли Россия идти в одиночку или вместе с Западной Европой, эти два конгломерата настолько отличаются друг от друга, что разграничение между ними не представляет особой трудности» (с.34). Зато нелегко найти общий знаменатель для земель, лежащих между Россией и Западной Европой.

Необходимость в общем названии для «промежуточных» стран возникла еще после Первой мировой войны. Поскольку признание революционной

России частью Европы не входило в расчет, новообразованные государства, отделявшие Западную Европу от России, были названы Восточной Европой. Их объединение под общим названием было продиктовано не только политической ситуацией, но и нежеланием забивать себе голову более подробной классификацией. А.Шенкер цитирует в этой связи скандально известное высказывание Невилла Чемберлена о Чехословакии после встречи с Гитлером в Мюнхене: «далекая страна, где живет народ, о котором ничего не известно». «Видимо, британский премьер-министр забыл, что во времена королевы Елизаветы I Прага и Лондон повсеместно считались политическими и культурными центрами Западной Европы» (с.34).

Удобство общего названия «промежуточных» государств еще более возросло в период холодной войны. Именно тогда все государства-сателлиты Советского Союза начали относить к Восточной Европе, независимо от их культурного и конфессионального самосознания. В конце концов это привело к такому абсурду, как утверждение, что ГДР расположена в Восточной Европе, а ФРГ – в Западной.

Когда Милан Кундера после ввода в Чехословакию войск Варшавского договора эмигрировал во Францию, французские коллеги увидели в нем беженца «с Востока». Кундера возразил, что его родина была «лишь аннексирована чуждым ей восточным миром, у которого византийские корни и собственная история, собственная архитектура, собственная религия, собственный алфавит и даже собственная разновидность коммунизма» (с.32).

Реакцией на отождествление «Восточного блока» с «Восточной Европой» стала попытка введения термина «Центральная Европа». Милан Кундера, один из главных поборников этого понятия, говорил, что «Центральная Европа» – это «не культура и не судьба. Ее границы существуют лишь в нашем воображении и должны проводиться заново в каждой новой исторической ситуации» (с.32). Того же мнения был английский историк Тимоти Эш: «Центральная Европа – это не территория, границы которой можно обозначить

на карте <...>. Это царство духа»; «Новая Центральная Европа – это только идея, ее еще нет. <...> Новую Центральную Европу еще только предстоит создать» (с.32).

Однако по ряду причин эта идея оказалась неудачной. Прежде всего, название «Центральная Европа» предполагает расположение между Западной и Восточной Европой. Однако Россия, которая в этом случае должна быть Восточной Европой, таковой себя не признаёт, предпочитая считать себя чем-то самостоятельным. Российские политики неоднократно подчеркивали, что даже если бы они и хотели считать себя частью Европы, то только Европы Западной.

Но главным фактором, препятствовавшим принятию термина «Центральная Европа», была его синонимичность понятию «Mitteleuropa» (нем. «Срединная Европа»), вошедшему в обиход во время Первой мировой войны. «Центральная Европа» понималась идеалистически, как культурная и духовная общность народов – наследников Габсбургской монархии. «Mitteleuropa», в отличие от «Центральной Европы», включает в себя и Германию, ибо главной идеей этого проекта было распространение немецкого политического и экономического влияния на Юго-Восток.

Поэтому вместо «Центральной Европы» стали говорить о «Центрально-Восточной Европе». Однако и здесь ощущается зависимость от политической ситуации, ведь «функция слова «Центральная» – отгородиться от России и Балкан, а функция слова «Восточная» – отгородиться от Германии» (с.35). Так что и это понятие не отражает устойчивой географической или культурной реальности.

«Названия, как и произведения искусства, живут своей жизнью, независимо от намерений их создателей» (с.36). «Восточная Европа» возникла с помощью советских штыков. Однако, хотя сейчас нет уже ни штыков, ни их родины, это понятие продолжает функционировать на Западе или же заменяется другими названиями с тем же значением, какое оно имело в период

холодной войны. В Польше этот термин оказался неожиданно живучим, только теперь он употребляется для обозначения Украины, Белоруссии, Молдавии и прибалтийских государств, т.е. стран, которые входили в состав Советского Союза, не теряя при этом духовной связи с Европой.

«Будут ли страны Центральной Европы поддерживать общность, унаследованную от эпохи «народной демократии»? Развеется ли романтический образ антисоветского интернационала 80-х годов под давлением реалий повседневной жизни и памяти о разной, а иногда и антагонистической истории этих стран? Станет ли новым связующим элементом стран Центральной и Восточной Европы идентификация с латинской культурой, что означало бы фактическое перерождение Центрально-Восточной Европы в Северо-Восточную как противовес Юго-Восточной Европе? Сегодня еще невозможно дать ясный ответ на эти вопросы» (с.36–37).

К.В.Душенко.

Теория и история словесных форм художественной культуры Пушкинские мотивы у И.А.Гончарова и С.А.Есенина.

(Обзор)

Выходивший с 1999 г. по 2008 г. сборник «Пушкин на пороге XXI века: Провинциальный контекст» издавался в результате творческого сотрудничества ученых Арзамасского государственного педагогического института им. А.П.Гайдара и Государственного литературно-мемориального и природного музея-заповедника А.С.Пушкина «Болдино». В 10-ти выпусках этого издания «приняли участие 80 авторов, опубликованы 147 статей и одна монография», пишут ректор пединститута Е.П.Титков и директор музея «Болдино» ЮА.Жулин (3, с.3).

В настоящем обзоре рассматриваются статьи арзамасских ученых Б.С.Кондратьева и С.Н.Пяткина из последнего выпуска. В статье Кондратьева речь идет «о преемственном влиянии» на роман Гончарова «Обломов» пушкинского стихотворного отрывка «Сон» (1, с.95). По мнению пушкинистов, этот отрывок представляет собой часть несохранившегося послания «Оправданная лень», что, как считает Б.С.Кондратьев, ассоциативно связывает пушкинский текст с романом «Обломов, поскольку последний мог бы носить такое же название, ибо «являет собой, по сути дела, онтологическое обоснование сна как образа жизни» (там же).

Пять стихотворений Пушкина («Сон», «К Морфею», «К сну», «Сновидение», «Пробуждение») образуют тематически своеобразный онирический (сновидческий) цикл. Отрывок «Сон» композиционно делится на две части, считает Б.С.Кондратьев: шутливо-восторженный пафос сменяет «элегическая интонация лирического размышления о собственной судьбе» (1, с.98).

Жизнь Обломова изображена у Гончарова как жизнь-сон, жизнь без движения, вне времени, подобие смерти. В пушкинском стихотворении говорится о необходимости движения:

Но сладостью веселой ночи снов
Не думайте вы даром насладиться
Средь мирных сел, без всякого труда.
Что ж надобно? – Движенье, господа.

Персонаж отрывка «Сон» «кряхтя ползет с постели на диван». Но и Обломов у Гончарова «как встанет утром с постели, после чая ляжет тотчас на диван» (цит. по: 1, с.99). Словом, символический образ «дивана» налицо и в отрывке Пушкина, и в романе Гончарова.

Мотив *покоя* вообще централен для русской литературы, считает Б.С.Кондратьев. Общность Пушкина и Гончарова в этом плане несомненна. В романе «Обломов» слово «покой» употреблено более сотни раз, а в лицейских стихах Пушкина, образующих онирический (сновидческий) цикл, «это слово одно из ключевых» (1, с.100). Пушкин приходит к «православному мирозерцанию и христианскому пониманию покоя в его единстве с *воскресением*» (1, с.101).

Гончаров, хотя сблизил своего героя и с Онегиным, но в романе в целом явно ощущается влияние раннего пушкинского отрывка «Сон». Впрочем, о том, был ли Гончаров знаком с лицейской лирикой Пушкина, и в частности, со стихотворением «Сон», документальных свидетельств нет.

В статье С.Н.Пяткина говорится, что сюжетная схема лироэпического стихотворения Сергея Есенина «Возвращение на родину» восходит к пушкинскому стихотворению «Вновь я посетил...» В этих близких и тематически, и сюжетно произведениях проявляется, по мнению С.Н.Пяткина, «родственность в мирозерцательных позициях Есенина и Пушкина» (2, с.106). В поэзии Есенина второй половины 1925 года характер пушкинского влияния, считает С.Н.Пяткин, определяется «сознательной диалогической ориентацией автора «возвращения на родину» на идейно-художественные доминанты творческого мира Пушкина» (2, с.107).

В поэмах Есенина «Песнь о великом походе», «Гуляй-поле» и «Поэма о

36» революционные преобразования в России осмысливаются в духе историко-художественного опыта Пушкина. Есенинские поэмы 1924 года именно в духе пушкинского «Медного всадника» архетипически закрепляют в истории национальной словесности «русскую строительную идею» (2, с.108). Так, есенинская «Песнь о великом походе», как и «Медный всадник» Пушкина, неразрывно связана с именем Петра Великого – «чудотворного строителя» Питера-града.

Поэму «Гуляй-поле» сам Есенин сравнивал, по воспоминаниям В.Эрлиха, с пушкинской «Полтавой», ибо в ней «решение темы и образа Ленина приобретает черты пушкинского Петра» (2, с.112). Есенинская «Поэма о 36», считает С.Н.Пяткин, «в какой-то мере соприкасается с так называемым “декабрьским циклом” стихотворений Пушкина», ассоциативно переключаясь с эмоционально-ценностной ориентацией послания «Во глубине сибирских руд...» (2, с.113). С.Н.Пяткин отмечает также идейно-тематическую общность «Стансов» Есенина (2, с.114).

Художественное осмысление истории Советской России, начертанное Есениным, образно говоря, «в творческом союзе с Пушкиным», отражает стремление Есенина разглядеть в «коммунистическом строительстве» закономерное явление социально-исторического развития страны, заключает С.Н.Пяткин (2, с.116).

Список литературы

1. Кондратьев Б.С. Пушкинский мотив сна в романе И.А.Гончарова «Обломов» // Пушкин на пороге XXI века: Сб. ст. – Арзамас, 2008. – С.95–104. – (Провинциальный контекст; Вып. 10).
2. Пяткин С.Н. К проблеме пушкинского историзма в поэзии Есенина 1924 года. // Там же. – С.105–118.
3. Титков Е.П., Жулин Ю.А. Предисловие как послесловие. // Там же. – С.3–6.

И.Л.Галинская.

В.А.Зайцев.

**О художественно-стилевых течениях в
русской поэзии XXI века***

Доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы XX века, заслуженный профессор МГУ Владислав Алексеевич Зайцев выделяет в русской поэзии XXI века «три основных течения или направления, отчетливо различных в восприятии современности и отношении к опыту и традициям искусства прошлого» (с.386).

Обновление и развитие традиций отечественной *реалистической* лирики просматривается в позднем творчестве В.Корнилова, А.Кушнера, О.Чухонцева, а также в произведениях поэтов русского зарубежья Н.Коржавина и Н.Горбаневской. В качестве примера автор реферируемой статьи приводит сборник Александра Кушнера «Времена не выбирают: Пять десятилетий», который вышел в 2007 году и в который поэт включил лучшие свои произведения, опубликованные за полвека. Заключительный раздел сборника «В новом веке» состоит из стихов трех последних книг поэта («Летучая гряда», «Кустарник», «Холодный май»).

Обращение к опыту поэтического *авангарда* В.А.Зайцев находит в творчестве А.Вознесенского, К.Кедрова, В.Сосноры. Так, в 2006 году вышла книга Андрея Вознесенского «СтиXXI», т.е. стихи XXI века. «Видное место в книге занимают темы искусства и особенно – любовные мотивы» (с.386).

Третье течение – это группа поэтов-*иронистов* (Т.Кибиров, И.Иртенев, Н.Искренко), у которых ирония неотделима от юмора и словесной игры, но вместе с тем несет в себе «ощущение горечи и боли от абсурдности человеческого существования в современном мире и – конкретнее – в постсоветском пространстве» (с.386). В.А.Зайцев приводит в качестве примера книгу Тимура Кибирова «Три поэмы: 2006–2007», которая вышла в 2008 году.

* Зайцев В.А. О художественно-стилевых течениях в русской поэзии XXI века // Славянские языки и культуры в современном мире. – М., 2009. – С.386.

«Анализ ряда произведений, созданных уже в XXI столетии видными русскими поэтами, принадлежащими, с одной стороны, к *реалистическому* руслу развития, а с другой, – к нетрадиционным, альтернативным направлениям *авангарда* и *постмодернизма*, свидетельствует о несомненной активизации разных творческих проявлений и устремлений современной поэзии», заключает автор статьи (с.386).

И.Г.

Александра Борисенко.

Викторианский детектив*

Детектив считается молодым жанром, его основоположником является Эдгар Алан По (1809–1849), чей рассказ «Убийство на улице Морг» появился в 1841 г. В рассказах По «Тайна Мари Роже» (1842) и «Похищенное письмо» (1845) действует сыщик из рассказа «Убийство на улице Морг» по имени Огюст Дюпен. Так появился новый герой. Сыщики работают и в романе Ч.Диккенса «Холодный дом» (1852), и в романе Уилки Коллинза «Лунный камень» (1868).

Все ранние детективы обычно опирались на сообщения о реальных преступлениях. Так называемый «Ньюгейтский календарь», или «Список кровавых злодеев», стал в Англии «неисчерпаемым кладезем сюжетов» (с.10). Сам термин «детектив» обязан своим появлением американской писательнице Анне Кэтрин Грин (1846–1935).

История детектива, по мнению автора реферируемой статьи, делится на «до» и «после» Шерлока Холмса (с.11). Детективные новеллы публиковали такие литературные журналы, как «Стрэнд», «Айдлер», «Пирсон», «Хэмсворт» и др. Вообще в Англии в журнальной форме впервые печатались романы

* Борисенко А. Викторианский детектив // Не только Холмс. Детектив времен Конан Дойла. – М., 2009. – С.7–22.

Диккенса, Теккерея и Коллинза, не говоря уже о том, что в журналах появлялись и переводы. Современники А.Конан Дойла (1859–1930) Гай Бутби, Роберт У.Чамберс, Э.У.Хорнунг, Грант Аллен упоминали о нем в своих детективах. Однако среди детективных авторов рубежа XIX–XX веков были не только подражатели и эпигоны Конан Дойла. «Открытой им золотой жилы хватило на всех», пишет А.Борисенко (с.15).

«Викторианскую детективную прозу никак нельзя упрекнуть в однообразии, – но правила игры остаются неизменными. Детектив может представлять собой чистую головоломку – и даже обойтись без преступления, – но загадка должна иметь убедительную отгадку» (с.19). «Детектив – дитя прогресса, и потому ему нередко выпадало опережать – а иногда и подталкивать – события, пересматривать границы дозволенного, ставить рискованные эксперименты», заключает автор реферируемой статьи (с.21).

И.Г.

Кристофер Бенфи.

Буря вокруг Роберта Фроста*

Американский поэт Роберт Ли Фрост (1874–1963) после выхода в 1915 г. сборника его стихов «К северу от Бостона» («North of Boston») занял место в ряду крупнейших американских поэтов-реалистов XX Века. Р.Фрост четыре раза был награжден Пулитцеровской премией – в 1924, 1931, 1937, 1943 гг.

В январе 2007 г. издательство «Harvard University Press» опубликовало «Записные книжки» («Notebooks») Фроста, над расшифровкой которых на протяжении пяти лет работал редактор Роберт Феджен (Robert Faggen) (с.48). Публикация «Записных книжек» Фроста вызвала бурю откликов в американской прессе, причем откликов как положительных, так и негативных.

* Benfey Ch. The storm over Robert Frost // New York rev. of books. – N.Y., 2008. – Vol. 55, N 19. – P.48–50.

Например, критик Уильям Лоуген (William Logan) в статье «Фрост в полночь» («Frost at Midnight») заявил, что краткие заметки Роберта Фроста «зачастую были бессмысленными, что он сплошь и рядом заменял ожидаемое слово каким-то причудливым и извращенным синонимом» (цит. по: с.48). Почти одновременно с «Записными книжками» Фроста вышли в свет три издания: роман «Снижение Фроста» Брайана Холла; тщательно подобранная антология фростовской прозы и работа Питера Стенлиса о Фросте как о философе «дуализма».

Известно, что Фрост редко публиковал прозу, но новые работы (совместно с «Записными книжками» поэта) представляют читателю «прозаического» Фроста, озабоченного беспорядком в общественной и личной жизни. Роман «Снижение Фроста» вышел вторым изданием¹, и в нем автор останавливается на нескольких моментах жизни поэта: работа в качестве фермера на собственном участке в Дери (Нью-Гемпшир), смерть первой жены Фроста в 1938 г. и его связь с секретаршей Кей Моррисон. Описывается также посещение СССР и разговор поэта с Никитой Хрущёвым в 1962 г. Брайан Холл рассказывает, что Фрост был любимым поэтом Джона Кеннеди. Правда, наследники Фроста, обеспокоенные отрицательным отношением автора романа к поэту, запретили использовать в книге стихи Фроста.

Составитель антологии «Избранная проза Роберта Фроста» Марк Ричардсон² включил в сборник многие высказывания поэта о том, что он понимал под терминами «вокальное воображение» и «звук смысла» (с.49). Питер Дж. Стенлис в книге «Роберт Фрост: Поэт как философ»³ пишет, что дуализм поэта заключался в убеждении, будто «действительность состоит из двух различных, абсолютных и всё включающих элементов, обычно определяемых как материя и сознание» (с.50). Дуализм Фроста, по мнению

¹ Hall B. Fall of Frost. – N.Y., 2008. – 340 p.

² The collected prose of Richard Frost. – Cambridge (Massachusetts), 2008. – 378 p.

³ Stanlis P.J. Robert Frost: The Poet as philosopher. – Wilmington (Delaware), 2007. – 452 p.

Стенлиса, пропитывает всё, что он говорил о науке, религии, искусстве, поэзии, обществе, политике, образовании. Словом, дуализм объясняет подход Фроста к Богу, человеку и природе.

Автор реферируемой статьи возражает против причисления Фроста к адептам дуалистической философии, ибо и в поэзии, и в прозе он всегда избегал какой-либо определенной позиции (с.50).

И.Г.

Чеслав Милош.

Достоевский и Сведенборг*

Чеслав Милош (1911–2004) – польский поэт и мыслитель, лауреат Нобелевской премии. Его эссе «Достоевский и Сведенборг» впервые было опубликовано по-английски в 1975 г. в журн. «Slavic Review».

В первой половине XX в. Сведенборг привлекал внимание разве что исследователей умственных расстройств, несмотря на увлечение символизмом в поэзии (с.21). Между тем бодлеровские «Цветы зла» написаны под очевидным влиянием Сведенборга, а стихотворение «Соответствия» из этого сборника – ключевое для символистской поэзии – обязано Сведенборгу и своим названием, и своим содержанием. По Сведенборгу, «весь природный мир имеет соответствия в мире духовном, и не только весь природный мир, но и каждая отдельная в оном частность; следствия же где-либо в мире природном, кои вытекают из мира духовного, именуются Соответствиями» (с.23).

Еще раньше Сведенборга оценили немецкие романтики. Их привлекала идея эфирного, спиритуального мира, противостоящего материальному миру. В сущности, романтизм воспринимал Сведенборга так же, как и позднейшая позитивистская психиатрия, только со знаком «плюс», а не «минус»: разрыв

* Милош Ч. Достоевский и Сведенборг // Новая Польша. – В-ва, 2008. – № 6. – С.20–30.

между материальным (подлинным) и духовным (иллюзорным) включался в ряд фантомов, порожденных человеческим сознанием (с.22). И романтики, и символисты вступали в противоречие с основополагающей идеей Сведенборга, ибо смещали акценты. «Соответствия» Сведенборга – не символ, произвольно выбираемый художником, а «объективный символ», предзаданный Богом (с.24).

Интерес к Сведенборгу пробудило включение Уильяма Блейка в число ведущих фигур английской литературы. «Бракосочетание Ада и Рая» Блейка основано на мотивах Сведенборга. Блейк читал Сведенборга так же, как он читал Данте: для него это были проявления Воображения – высшей человеческой способности, благодаря которой все люди однажды присоединятся к Божественному Человечеству. Благодаря Воображению духовные истины приобретают видимые формы. «Блейк равно уважал воображение Данте, который был поэтом, и воображение Сведенборга, чьи труды написаны скучноватой латинской прозой» (с.22).

Максима «что наверху, то и внизу», «макрокосм отражается в микрокосме» всегда была характерна для герметических христианских движений. Но Сведенборг идет дальше: для него весь космос в его единственно верной сущности имеет человеческие очертания: «Все Небеса отражают облик единого человека, <...> имеют <...> очертания человека и посему зовутся Величайшим Человеком» (с.23). Любой человек может жить в постоянном родственном союзе с Величайшим (Космическим) Человеком – иными словами, жить в Раю. Но он может также избегать этой участи – иными словами, жить в Аду. Умирая, он оказывается в одном из множества «раев» и «адов», представляющих собой не что иное, как общества, образованные людьми одинаковых наклонностей (с.23).

Доктрина «соответствий» подробно раскрыта в сведенборговском «Аде и рае», который Достоевский прочитал, по-видимому, во время своего пребывания в Германии в 1865 году. В домашней библиотеке Достоевского

были три книги сочинений Сведенборга и о Сведенборге, в т.ч. «О земле, мире духов и Небесах, как их видел и слышал Сведенборг» (1863). Следы чтения Сведенборга наиболее заметны в «Преступлении и наказании».

Улицы Петербурга, пыль, вода каналов, лестницы доходных домов описываются с точки зрения Раскольникова и потому приобретают свойства, присущие его горячечному состоянию. Его сны, его комната, похожая на гроб, и сам город вовлекаются в богатую символами внешнюю структуру романа. Все это достаточно знакомо читателям раннего Достоевского и кажется лишь обострением приемов, уже использованных в «Двойнике» или в «Хозяйке». Однако есть один персонаж – Свидригайлов, у которого слишком много общего с духами Сведенборга, чтобы подвергать сомнению его прямое происхождение из книги «Ад и Рай»; он как будто пришел извне и вернулся оттуда. «Всё в нем: то, как он посещает Раскольникова впервые, его жесты, его речи и его сны – выглядят как свиденборгианские соответствия. <...>. Он, пусть живой, кажется меланхолическим обитателем ада» (с.24). Сны, которые Свидригайлов видит незадолго до самоубийства, так ярки, что «скорее напоминают видения, чем последовательность смутных образов, связанных причудливой логикой» (с.25).

Раскольников – интелlectual XIX столетия, который отрицает ад и рай, как их описывает христианская иконография, и вместе с ними отвергает бессмертие. Но Свидригайлов в разговоре с ним рисует «вечность» (а в сущности – ад), совсем иначе: «Будет там одна комнатка, эдак вроде деревенской бани, закоптелая, а по всем углам пауки, и вот и вся вечность».

По Сведенборгу, «всяческое зло, яко и всякое добро, бесконечно многообразно. <...> Ады <...> тщательно разделены в соответствии с различиями каждого зла <...>. Стало быть, <...> и адам несть числа» (с.24). «Некие из адов имеют обличье развалин городов и домов после великого пожара <...>. В адах же более мягких имеются грубые хижины, порою образующие подобие городов с улицами и проездами, и внутри домов адские духи погрязают в бесчисленных спорах, ссорах, вражде и грубости» (с.24).

«Конечно, – замечает Милош, – ввиду бесчисленного разнообразия адв, найдется место и для сельской баньки с пауками» (с.25).

Милош напоминает, что утопический социализм Сен-Симона и Фурье, был наследником популистских христианских движений, таких как анабаптисты или гуситы, проповедовавших возврат к чистоте раннехристианских общин. Но на первом месте теперь оказывается социальная утопия, а не Христос. Жизнь Достоевского, начиная с омской каторги, отмечена непрерывной борьбой в его сознании двух образов Христа: первый – образец несравненного совершенства, однако при том всего лишь земной человек и, следовательно, подвластный закону смерти; второй – Богочеловек, победивший смерть. «Это противоречие <...> достигло высшего воплощения в «Легенде о Великом Инквизиторе» (с.27).

Утопист у Достоевского так озабочен Царством Божиим на земле, что становится похож на Великого Инквизитора (с.26). Спор Великого Инквизитора с Христом «выражает отчаяние Достоевского при мысли о разложении христианской веры – в нем самом, в русской интеллигенции и в Западной Европе. Именно это заставляет его предложить произвольное и нереалистичное лекарство. В этом большом «или–или» – или христианская цивилизация, или тоталитарное общество Шигалева либо Великого Инквизитора, – он пытается найти третий путь и цепляется за свою Святую Русь с крестьянином внизу и царем наверху, как за единственную опору христианства и, следовательно, человеческой свободы» (с.27).

Часто цитируется письмо Достоевского 1854 г. к Фонвизиной: «Если б кто мне доказал, что Христос вне истины, и действительно было бы, что истина вне Христа, то мне лучше хотелось бы оставаться со Христом, нежели с истиной». Последняя фраза – потенциально «еретическая». Кто бы мог «доказать» Достоевскому, что Христос – вне истины? У Ипполита в «Идиоте», Кириллова в «Бесах», Ивана Карамазова (как и у Великого Инквизитора) такие доказательства есть. Но они понимают, что если Христос обманывался относительно своего воскрешения, то мир – дьявольский фарс. Сам

Достоевский, по крайней мере той своей частью, которая противостояла его скептическим персонажам, предпочитает «оставаться со Христом, нежели с истиной». «Противопоставление веры и разума имеет за собой старую традицию, но противопоставление веры и истины – это нечто новое и чреватое опасным самообманом» (с.27). Здесь Достоевский близко подходит к Кьеркегору, отождествившему веру и истину.

Учения гностиков и манихеев имели в своей основе неприятие злого мира: Бог, ответственный за него, не может быть высшим существом, тогда как Христос есть истинное божество или представляет его. «С тех пор христология стала (и до сих пор остается) территорией, где еретики пользовались преимуществом. Они склонны были противопоставлять Искупление Творению, Спасителя – Иегове и даже подчеркивают человеческую природу Христа, Который благодаря кеносису «очистил Себя» от Своих божественных атрибутов. В главных романах Достоевского эти проблемы присутствуют в открытой или скрытой форме» (с.28).

По мысли отца Зосимы, для проклятых характерна манихейская ненависть к Богу. «И все же Достоевский, как Сведенборг и Блейк до него, хочет абсорбировать ереси и интегрировать их в свою собственную христологию. <...> Достоевский, кажется, говорит: если концепция Богочеловека, свободного от греха, имеет некую ценность, то в человеческой природе должен быть хотя бы намек на то, как это может оказаться возможным. Именно поэтому Достоевский потратил столько времени, пытаясь создать в художественной прозе образ истинно хорошего человека. И ничего не вышло! Князь Мышкин остается отрицательным доказательством, ибо его действия показывают, что осязаемая любовь к себе лежит в самой основе человеческой природы и что тот, кому ее недостает, недостаточно человечен. Мышкин, с его полным самоотречением, с отсутствием агрессии и похоти, не менее монструозен в своей пустоте, чем Ставрогин с его предельным себялюбием. Отец Зосима пришел прямо из житий святых, и в его отношении вопросов не возникает, так

как он защищен репутацией раскаявшегося грешника. Что до Алеши, то он убедителен только как один из Карамазовых, носитель их темной, опасной крови. Его миссионерская деятельность среди школьников и собственных братьев – честно говоря, просто результат мелодраматической и прямолинейной сентиментальности. Художественная фальшь здесь передает фальшь той коллективистской веры, которую, обманывая себя, измыслил Достоевский и которую он пропагандировал, главным образом в своей журналистике. Алеша, вождь, подобный Христу, намечается в будущее «русские Христы», и у него есть двенадцать детей-учеников, но по странному повороту стилистической судьбы (бывают стилистические судьбы) предполагаемая Церковь превращается во что-то, напоминающее организацию скаутов. Сомнительно предполагать, что кто-то может достичь Царства Божия на земле, превратив человечество в скаутов, и именно поэтому соответствующие главы «Братьев Карамазовых» читаются как ненамеренная пародия. Шатов в «Бесах», который любит подобный Христу русский народ, но при этом не верит в Бога, может быть, с другой стороны, саркастическим ударом, который Достоевский намеренно наносит себе самому» (с.30).

Однако «провалы Достоевского, может быть, даже больше, чем его удачи, показывают постоянство дилеммы, которая восемнадцать столетий назад явилась в форме спора между первыми христианами и гностиками. Обожествление Человека, когда при том питаешь ненависть к миру как к чему-то сущностно злему – затея рискованная и спорная» (с.30).

И.Л.Галинская.

Дж.К.Роулинг.

Сказки барда Бидла*

Английская писательница Джоан Кетлин Роулинг (р. 1965 г.), автор семи романов о Гарри Поттере и волшебной школе Хогвартс, выпустила сборник, состоящий из пяти волшебных сказок с комментариями. В предисловии Роулинг объясняет, что сказки якобы принадлежат барду Бидлу, который жил в XV столетии, и написаны они были рунами¹, а перевела их на английский язык ученица школы Хогвартс Гермиона Грэйнджер, героиня поттеровской эпопеи. Комментарии якобы сочинены другим героем эпопеи – профессором Албусом Дамблдором, директором школы Хогвартс.

В сказке «Волшебник и скачущий на одной ноге котелок» («The Wizard and the Hopping Pot») идет речь о злом волшебнике, который (в отличие от своего покойного отца, доброго волшебника) не хотел помогать простым людям, обращавшимся к нему за помощью. Отец оставил сыну в наследство волшебный котелок, но сын решил им не пользоваться для исполнения просьб простых людей. Когда к нему обратилась женщина с просьбой вылечить ее мальчика от бородавок, он грубо ей отказал и тут же услышал громкий лязг и стук, раздававшийся на кухне его дома. Выяснилось, что это стучит волшебный котелок, у которого выросла медная нога, и он на ней громко скачет.

С тех пор котелок постоянно скакал на медной ноге за волшебником, который продолжал отказывать в помощи обращавшимся к нему людям. В конце концов волшебник стал помогать людям и котелок перестал скакать за ним и грохотать своей медной ногой.

Подтекст первой сказки объясняется в комментарии, якобы написанном директором школы Хогвартс, волшебником Албусом Дамблдором. Содержание комментария изложено абсолютно в духе романов о Гарри Поттере. Дамблдор рассказывает, что поскольку в конце средневековья в Европе преследовали и

* Rowling J.K. The tales of Beedle the Bard – L., 2008. – XVII, 109 p.

¹ Руны – буквы древне-германского алфавита. Изучением рунических надписей занимается особая наука рунология.

казнили людей, подозреваемых в колдовстве (это исторический факт), то волшебное сообщество полностью ушло в подполье.

Обычных людей в серии романов Дж.К.Роулинг о Гарри Поттере волшебники называют «маглами». В волшебном сообществе было решено сменить про-магловскую ориентацию на анти-магловскую. Поэтому Дамблдор объясняет в комментарии, что к середине XVI века в Хогвартсе оказался популярным другой вариант сказки «Волшебник и скачущий на одной ноге котелок», где волшебник не выступал на стороне людей-маглов, а наоборот пожирал их. К XVII столетию, продолжает Дамблдор, любители маглов стали отверженными в волшебном сообществе. Однако, наиболее знаменитые волшебники (к последним принадлежал и сам Дамблдор) оставались «любителями маглов» (с.16).

В XVIII веке появился еще один вариант этой сказки, в котором «скачущий на одной ноге котелок» уже не скачет, а радостно танцует, поскольку все болящие вылечены. Впрочем, детям волшебников этот вариант сказки не нравился, и они требовали его выбросить, заключает комментарий Албус Дамблдор.

Сказка «Фонтан Настоящего Счастья» («The Fountain of Fair Fortune») повествует о волшебном саде, в котором на горе, окруженной высоким забором, постоянно бьёт Фонтан Счастья. Существовало поверье, что один раз в году в нем может выкупаться лишь один несчастный человек, причем фонтан сделает его счастливым. В этот день у забора собирались сотни людей в надежде стать таким счастливецом. Среди простых людей у забора стояли три молодых волшебницы и рыцарь. Когда в стене появилась щель, все четверо попали за забор и смогли подняться по горе к фонтану. Когда они достигли фонтана, то вспомнили, что выкупаться и стать счастливым может только один из них. Волшебницы и рыцарь начали уступать друг другу право выкупаться в фонтане. В конце концов это право досталось рыцарю по прозвищу «Несчастный». Окунувшись в воду волшебного фонтана, рыцарь предложил

одной из девушек-волшебниц руку сердце и, хотя он волшебником не был, она согласилась. Все четверо благополучно спустились с горы и с тех пор жили долго и счастливо, не подозревая, что вода в фонтане была самая обычная, отнюдь не волшебная.

Сказка «Фонтан Настоящего Счастья», согласно комментарию Албуса Дамблдора, весьма популярна у членов волшебного сообщества, поскольку в роду у многих из них были простые люди-маглы. Но у сказки имелись и противники, не признававшие брачных связей между маглами и волшебниками. Они требовали удаления сказки из библиотеки школы Хогвартс, но директор Дамблдор отказал им в этом, причем его решение было поддержано большинством членов Совета попечителей Хогвартса.

В сказке «Волосатое сердце колдуна» («The Warlock's Hairy Heart») рассказывается о красивом, богатом и талантливом колдуне, который считал чувство любви слабостью, отчего ни в кого не влюблялся и не женился. Когда умерли его родители, он стал хозяином роскошного замка и думал, что все ему завидуют. Но однажды колдун услышал разговор двух слуг, жалевших своего богатого хозяина, поскольку его никто не любит. Колдун решил жениться на красивой и богатой волшебнице. Он устроил пышный банкет в честь своей избранницы, во время которого она сказала ему, что, видимо, у него нет сердца. Тогда колдун повел ее в подземелье замка, где достал шкатулку, в которой хранилось его сердце. Оно было сморщенное и волосатое, т.е. покрыто длинными черными волосами, но при этом сердце билось. Колдуну захотелось иметь гладкое, блестящее, алое сердце. Он убил девушку и вырезал ее сердце. Когда заждавшиеся хозяина гости спустились в подвал, они увидели мертвую девушку и колдуна, разрезающего себе грудь серебряным кинжалом. Он держал в руках два сердца, а затем упал на тело девушки и умер.

Комментируя сказку «Волосатое сердце колдуна», Албус Дамблдор называет ее «самой отвратительной из всех предложенных Бидлом» (с.55). Сказка трактует одно из основных искушений магии – жажду неуязвимости.

Герой сказки заключает в тюрьму собственное сердце, и это, по мнению Дамблдора, приводит к тому, что колдун превращается в животное. Он захотел в конце концов получить настоящее сердце, но умирает в тщетной попытке добыть то, что для него недоступно. Отсюда и выражение «иметь волосатое сердце» («to have a hairy heart»), которое вошло в употребление у волшебников, заключает Дамблдор.

Сказка «Бэббити Реббити¹ и ее смеющийся пень» («Babbitty Rabbitty and her Cackling Stump») излагает историю о глупом короле, который хотел стать волшебником, и о прачке Бэббити, каковая действительно была волшебницей. Король нанял учителя волшебства, но тот был обычным жуликом и, конечно же, ничему научить короля не мог. Вскоре король захотел показать всем придворным свою волшебную силу, и жулик-учитель договорился с Бэббити о том, что она, сидя за кустом, будет выполнять магические действия вместо короля.

Когда же король попытался оживить собаку, съевшую ядовитый гриб, то Бэббити не смогла этого сделать. Она сбежала из-за куста, превратилась в кролика, спряталась в стволе дерева и начала смеяться над королем. Жулик-учитель объяснил королю, что прачка Бэббити – волшебница и что она якобы помешала ему оживить собаку. Дерево срубили, но Бэббити Реббити, спрятавшись в древесном пне, продолжала громко смеяться над глупым королем и его придворными. Они вернулись во дворец, а пень долго смеялся им вслед. Затем из пня выскочил кролик с волшебной палочкой в зубах и убежал.

Албус Дамблдор в комментарии к сказке «Бэббити Реббити и ее смеющийся пень» утверждает, что это самая правдивая из сказок Бидла, поскольку никакая магия не способна оживить умершего. В сказке также идет речь об анимагусе, т.е. оборотне, что по мнению Дамблдора, является первым упоминанием об анимагусах в литературе. В этой связи он рассказывает о французской средневековой волшебнице Лизет де Лапен, которая якобы

¹ Rabbit (англ.) – кролик.

сбежала из тюрьмы, превратившись в крольчиху.

«Сказка о трех братьях» («The Tale of the Three Brothers») повествует о встрече трех волшебников со смертью. Они взмахом своих палочек построили мост через бурную речку, а Смерть встретила их на мосту и наградила подарками. Один брат получил волшебную палочку из бузины, второй – камень, оживляющий умерших, а третий попросил подарить ему плащ-невидимку. Подарки привели к гибели первых двух братьев, а третий жил очень долго и в конце жизни отдал плащ своему сыну.

Мораль «Сказки о трех братьях», считает Дамблдор, очень ясна: «Людские попытки избежать смерти или преодолеть ее всегда обречены на провал» (с.94). Далее следует длиннейшее рассуждение Дамблдора о природе волшебных палочек, которое представляет собой сюжет «поттерианы», поскольку комментарии «были найдены» в архиве школы Хогвартс уже после кончины Албуса Дамблдора (о ней рассказывается в шестом томе эпопеи – «Гарри Поттер и принц-полукровка»).

Реферируемый сборник Дж.К.Роулинг «Сказки барда Бидла» предназначен для взрослых людей, которые станут читать сказки детям. Дело в том, что предисловие, комментарии и послесловие занимают почти половину книги. В предисловии и послесловии рассказывается о благотворительном фонде Children's High Level Group (CHLG), куда направляется значительная часть денег, полученных от продажи книги.

Более миллиона детей живут в Западной Европе в больших приютах, причем это не только сироты, но и дети очень бедных или больных родителей, а также представителей этнических меньшинств. Программа фонда CHLG направлена на то, чтобы ликвидировать крупные приюты и позволить детям благополучно жить в их собственных семьях либо у приемных родителей, в крайнем случае – в небольших домах ребенка.

Фонд Children's High Level Group был организован в 2005 году, и одним из создателей его стала английская писательница Джоан Кетлин Роулинг.

На обложке книги сообщается, что ее цена 6,99 фунтов стерлингов, причем 1,61 из них переводится в упомянутый выше фонд.

И.Л.Галинская.

А.Н.Горбунов.

146-й сонет Шекспира и его место в цикле*

«Сонеты» У.Шекспира были написаны между 1592 и 1600 гг. и опубликованы в 1609 г. Сонеты 1–120-й посвящены юному другу, сонеты 127–152-й посвящены «смуглой даме» («dark lady»). Завершают цикл 153 и 154-й сонеты. В.Г.Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды» причислял шекспировские сонеты к богатейшей сокровищнице лирической поэзии.

Доктор филологических наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ А.Н.Горбунов считает, что особое место в цикле занимает 146-й сонет, как единственный, имеющий религиозный контекст.

Говоря о диалектике христианских и нехристианских мотивов в 146-ом сонете, А.Н.Горбунов показывает, что «уже первые строки сонета, где Шекспир обращается к “бедной” душе, “чахнувшей внутри тела”, совсем нетипичны для христианского взгляда на природу человека» (с.35). Ведь в христианской антропологии тело отнюдь не является темницей души. Шекспир воспользовался восходящим к зороастризму и пифагорейцам представлением о теле как о темнице души.

На протяжении всего 146-го сонета обыгрываются неоплатонические мотивы, полагает автор реферируемой статьи (с.37). Во втором катрене тело уподобляется пришедшему в упадок непрочному дому («fading mansion»). Но

* Горбунов А.Н. 146-й сонет Шекспира и его место в цикле // Вестн. Моск. ун-та. – М., 2009. – № 3. – С.32–40.

уже в данном катрене задается вопрос «В этом – конец твоего тела?» («Is this thy body's end?»), который как бы протягивает мост от неоплатонизма к христианству. Христианская тема продолжается в строке, где поэт называет тело «служгой»: «Then, soul, live thou upon thy servant's loss», т.е. «Тогда, душа, живи за счет убытков твоего слуги» (т.е. тела) (с.37). Неоплатонические мотивы в тексте 146-го сонета постепенно подчиняются христианским. Заключительное двустишие сонета написано целиком в духе христианских ценностей:

Ты смертью насладись, чья пища – люди,
И смерть умрет, и умерших не будет.

(Перевод В.Николаева).

В этом двустишии автор реферируемой статьи находит несколько библейских аллюзий. Ведь согласно учению Церкви смерть, «пришедшая на землю благодаря первородному греху человека, в новом, преображенном после Второго Пришествия мире <...> должна исчезнуть навсегда» (с.38).

А.Н.Горбунов считает, что 146-й сонет, скорее всего, был написан как эпилог ко всему циклу. А то, что сонет не оказался последним в цикле, – это, возможно, одна из загадок «самого запутанного и таинственного произведения Шекспира», заключает автор реферируемой статьи (с.40).

И.Г.

И.Г.Сагирян.

Выражение модальности в художественном тексте (на примере творчества М.Булгакова)*

Модальностью в лингвистике называется «функционально-семантическая категория, выражающая разные виды отношения *высказывания* к действительности, а также разные виды субъективной квалификации сообщаемого». ¹ К сфере модальности, в частности, относят градации значений в диапазоне «реальность – ирреальность».

Автор реферируемой статьи называет индивидуальный стиль Михаила Булгакова *фантаσμαгорическим*, понимая под этим термином особое авторское видение мира в качестве двух начал: материального (объективно существующего, реального) и мистического (религиозного, мифического, нереального). В романе М.Булгакова «Мастер и Маргарита» добро и зло, конечное и бесконечное, бог и сатана «сосуществуют, взаимодействуют, перекрещиваются и одновременно функционируют независимо друг от друга» (с.30). «Мастер и Маргарита», по мнению автора реферируемой статьи, относится к такому типу текстов, в которых налицо приоритет ирреального над реальным. К этому же типу текстов, пишет И.Г.Сагирян, относятся также повести «Собачье сердце», «Роковые яйца», «Дьяволиада», причем индивидуальный стиль Булгакова предполагает взаимодействие комплекса индивидуальных жанров: гротеск, сатира, бурлеск, фарс» (с.131).

Текст булгаковской повести «Собачье сердце», с точки зрения «объективной модальности, представляет собой изображение ирреальных фактов» (с.132). Здесь присутствует элемент фантаσμαгории, неотъемлемой черты индивидуального стиля писателя: посредством оперативного вмешательства собака превращается в человека. Так Булгаков силой своего

* Сагирян И.Г. Выражение модальности в художественном тексте (на примере творчества М.Булгакова) // Культура. Творчество. Традиция. – М., 2008. – С.130–132.

¹ Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990. – С.303.

творческого воображения переносит читателя из мира реального в мир вымышленный. «Для произведений писателя характерна подобная двойная модальность», заключает автор реферируемой статьи (с.132).

И.Г.

Валерий Мильдон.

Каллиопа, или о творчестве*

Доктор филологических наук, профессор В.И.Мильдон рассматривает в книге соотношение биографии художника и его творчества. Автор полагает, что для того чтобы понять художественное произведение (литературное, музыкальное, изобразительное), надлежит изучать творчество, а не биографию, сказано в аннотации. Книга состоит из предисловия, четырех глав и послесловия.

В главе «Жизнь художника и творчество» В.И.Мильдон утверждает, что творчество не разгадывается средствами биографии. «Художник берет *содержание* своих произведений не только и не столько из жизни, а из какого-то ему неведомого источника, жизнь дает лишь *материал* (не играющий, впрочем, главной роли), а что из него получится, это вне воли художника» (с.17). Искусство состоит в умении «изобразить не только то, что есть, но и то, чего нет, но *может быть*» (с.22). И очень часто благодаря искусству мы видим то, мимо чего проходим в действительности.

Творчество есть, прежде всего, воображение, которое способно представить не только то, что существует, но и то, что могло бы существовать. Автор книги не отрицает биографических источников творчества, он лишь возражает против того, «чтобы их рассматривали как причину творчества,

* Мильдон В.И. Каллиопа, или о творчестве. – М., 2009. – 223 с. – (Лики культуры).

Каллиопа – муза эпической поэзии (прим. ред.).

ключ, якобы открывающий доступ к пониманию произведения и его деталей» (с.34). В.И.Мильдон показывает, что поэт – это пророк. Так, пятнадцатилетний Лермонтов написал в 1829 году: «Настанет год, России черный год, / Когда царей корона упадет». Однако поэт хоть и пророк, но отнюдь не прорицатель. Он предчувствует *дух* будущего, а не его *материю*, не отдельные факты. По мнению автора реферируемой книги, «творчество больше жизни и потому в минуты наития художник способен извлекать из души образы, о которых прежде не задумывался и попросту не знал» (с.41).

В.И.Мильдон вовсе не ведет речь об отказе от изучения биографического материала. Он лишь утверждает, «что у творчества – свои законы, необъяснимые биографическими обстоятельствами» (с.50). Ведь творчество не вмещается ни в какие пределы и не может быть ничем ограничено, кроме, конечно, ограничений, заложенных в нем самом. Дело в том, что творчество не зависит от жизни, отчего принципы житейского поведения не могут служить «условием оценки художественного поведения, т.е. творчества» (с.70).

Во второй главе «Художник и произведение» говорится, что нельзя приписывать писателю того, что делают или думают его персонажи, хотя он написал и слова героев, и их поступки. Идея такова: «да, написано им, и все же он за это не отвечает полностью, меры его ответственности вообще нельзя определить, потому что созданное <...> больше его, создателя, намерений и расчетов» (с.72). Карл Юнг заметил по этому поводу, что личная психология творца объясняет многое в его произведении, но «только не само это произведение» (цит. по: с.74). Ведь «произведение искусства не человек, а нечто сверхличное. Оно такая вещь, у которой нет личности и для которой личностное не является поэтому критерием» (цит. по: с.90).

В.И.Мильдон критикует далее заявление Марины Цветаевой, будто «искусство есть та же природа».¹ Он утверждает, что искусство не только не природа, но и не имеет к ней никакого отношения. Искусство, творчество не

¹ Цветаева М. Пленный дух. – СПб., 2004. – С.353.

природный феномен, поскольку природа рождает, но не творит, в ней нет творчества. И в критике, и в массе читателей сохраняется нравоучительный взгляд на искусство, в частности, на литературу. Но взгляд на искусство как на учителя ошибочен, ибо искусство не учит ничему, ни добру ни любви, «его задача одна – изображать» (с.107).

В главе «Наивное и рациональное» показано, что « в творчестве художник наивен, здесь вся его натура, которая в жизни не полна» (с.117). Одни и те же слова персонажа в книге и автора в жизни являются разными: «в произведении – наивны, в жизни – рациональны» (с.117). В.И.Мильдон исходит из «убеждения, которому посвящена вся книга, что творчество больше жизни, и потому жизнь художника является производной от его творчества, а не наоборот» (с.131). Он предлагает следующий принцип: «Наивное (художественное творчество) *полнее* (а потому и достовернее) рационального и не содержит в себе самом неразрешимых противоречий» (с.138).

Фауст у Гёте восклицает: «Две души живут, ах! в моей груди» (цит. по: с.139). В.И.Мильдон считает, что одна из этих душ наивна, другая – рациональна, но обе души живут в *одной* груди. Наивное и рациональное, по его мнению, не уживаются гармонично, что-то непременно преобладает. В художнике преобладает наивное, «которому рациональное верно служит» (с.140). При этом рациональное (биография) и наивное (творчество) никогда не совпадают.

В главе «Человек и его творчество» В.И.Мильдон пишет, что «проблема творчества не только связана с проблемой человеческого существования, но это последнее невозможно без творчества» (с.142). Ведь для человека все начинается словом. Существующее до и без слова непременно должно быть *названо*, в противном случае его нет для человека: «В начале было слово <...> *все через Него начало быть*».

Человек выделен из природы творчеством, и все же оно требует *дара*, ибо одной работы, «кропотливой, усидчивой, недостаточно, хотя без нее не

обойтись» (с.180).

Жизнь человека представляет собой *узнавание себя*, отчего человек постоянно хочет дорасти до своей жизни, овладеть ею, а действия, совершаемые им с этим намерением, являются творчеством, «созданием своей жизни» (с.193). Благодаря механизму генетической, бессознательной памяти в человеке живут его прежние впечатления, души его предков (рассуждая отвлеченно, – всего человечества), а с ними и поведение, некогда им свойственное и без участия человека унаследованное. Человек – безграничное существо, и «наиболее наглядно это свойство обнаруживается в творчестве» (с.202).

В послесловии В.И.Мильдон приводит, в частности, иерархию человеческих черт, выстроенную В.Жуковским (1783–1852). Первой чертой Жуковский считал ум, затем идет воля, а третья – способность души, т.е. творчество. Творческим же способностям покровительствует «Каллиопа, муза эпической поэзии, ведь без них – человек не полон», заключает автор книги (с.215).

И.Л.Галинская.

Теория и история пространственно-временных форм художественной культуры

С.А.Гудимова.

Музыкальные кумиры романтиков

Аннотация. Статья посвящена отношению романтиков к венской классической школе, а также затрагивает некоторые проблемы романтической музыкальной эстетики.

Ключевые слова: принцип подражания, романтическая музыкальная эстетика, венская классическая школа.

Annotation: The article is devoted the attitude of romanticists to the Vienna classical school. The article also affects some problems of romantic musical aesthetics.

Key words: The principle of imitations; romantic musical aesthetics; the Vienna classical school.

В эпоху романтизма на смену классицистической системе с ее нормативностью в эстетике, рационалистической регламентацией в искусстве пришла «творческая философия, исходящая из идеи свободы и веры в нее и показывающая, что человеческий дух диктует свои законы всему сущему и что «мир есть произведение его искусства» (4, с.172), провозглашающая постоянное обновление, суверенность и самоценность каждой личности.

В эстетике Просвещения безраздельно господствовал принцип подражания. Все законы искусства в конечном счете подчинялись принципу всеобщего подражания. В этот период не было написано ни одного трактата по эстетике, где бы не упоминался данный принцип, не было такого вида искусства, которое не следовало бы ему; музыка и танец столь же «подражали», сколь живопись и поэзия.

Аббат Дюбо в трактате «Критические размышления о поэзии и живописи» (1719), описывая подражание в музыке, в существование которого он, как и его

современники, твердо верил, замечает, что в музыке используются и другие принципы, а именно гармония и ритм.

Однако иерархия этих принципов однозначна: «Аккорды, заключающие в себе гармонию... также способствуют выражению шума, которому музыкант хочет подражать... Ритм позволяет придать дополнительное правдоподобие подражанию, осуществляемому в музыкальном произведении, ибо ритм позволяет также имитировать нарастание и колебание интенсивности природных шумов и звуков [...] Богатство и разнообразие аккордов, приятность и новизна пения должны использоваться в музыке лишь для того, чтобы подражать языку природы и страстей, делая подражание более красивым. То, что называют наукой композиции, служанка, которую талантливый музыкант должен заставлять работать на себя, равно как и талантливый поэт должен держать в услужении свой дар рифмы. Все потеряно, если служанка станет хозяйкой дома...» (цит. по: 8, с.149). Итак, гармония должна быть в услужении у подражания.

Романтики освободились от «тирании принципа подражания» (Новалис). «Музыкант, – пишет Новалис, – изымает существо своего искусства из самого себя, и никакое подозрение, что он подражатель не может коснуться его. Кажется, будто видимый мир все готовил для живописца и будто видимый мир есть недостижимый образец для него. В сущности же искусство живописи возникло столь же независимо, совершенно a priori, как искусство музыканта...» (цит. по: 8, с.199). Полемизируя с рационалистической эстетикой просветителей, Вакенродер отмечает: «Прекраснейшие звуки, которые производит природа: пение птиц, шум воды, эхо в горах и шелест леса, даже и сам величественный гром – все эти звуки непонятны и грубы, точно слова, вырвавшиеся во время сна, это всего лишь нечленораздельные звуки по сравнению с тонами инструментов. Ведь эти тоны, которые чудесным образом открыло искусство и которые оно ищет различными путями, совершенно

другой природы; они не подражают, они не приукрашивают, они – особый мир в себе» (1, с.189).

Выступая против «диктата разума», Вакенродер пишет: «... ваш рассудок строит на основе слова “красота” строгую *систему*, вы хотите заставить все человечество чувствовать по вашим предписаниям и правилам – сами же вообще ничего не чувствуете» (1, с.58). «...музыка – самая непостижимая, самая замысловатая и удивительная, самая таинственная загадка; она обитает в невидимых сферах, окружающих нас, и все же мы видим ее искрящийся блеск; непостижимым образом она повсюду сопровождает нас и, как великолепная рама, заключает в себя и украшает нас и нашу душу, наши прекраснейшие ощущения, наше сладчайшее счастье. Подобно тому как можно представить себе мировой дух вездесущим во всей природе, а всякий предмет свидетельством и залогом его дружественной близости, так и музыка – откровение языка, на котором говорят небесные духи, непонятным образом вложившие в железо, дерево и струны всемогущество, дабы мы могли искать и найти скрытую в них искру» (1, с.187).

Вакенродер пишет об искусстве как выражении несказуемого. Искусство, говорит он, раскрывает нам сокровища человеческого духа, направляет наш взор внутрь себя и показывает нам незримое. Язык слов не позволяет схватить невидимое и непрерывное: язык – это «гробница яростных страстей нашего сердца», поэтому он абсолютно непригоден для описания произведений искусства. В «Фантазиях об искусстве» Вакенродер пишет: «Чего хотят они, робкие и исполненные сомнений, любомудры, требующие, чтобы им объясняли словами многие сотни музыкальных пьес, и не могущие примириться с тем, что не все имеет выражаемое словами значение? Зачем они стремятся измерить язык более богатый более бедным и перевести на слова то, что выше слов?» (1, с.174). Музыка, подчеркивает Вакенродер, «описывает человеческие чувства сверхчеловеческим языком, ибо она показывает все движения нашей души в невещественном виде, вознося их над нашими головами в золотых облаках

эфирных гармоний, ибо она говорит на языке, которого мы не знаем в нашей обыденной жизни...» (1, с.163).

Невозможность передать словами содержание произведений искусства, непередаваемость художественного произведения в какой-то мере компенсируется множеством его толкований, которые можно продолжать бесконечно. «Прекрасная картина, – пишет Вакенродер, – это не параграф учебника, который я, когда без особого труда проникну в смысл слова, оставлю как ненужную шелуху; наслаждение великими произведениями искусства продолжается вечно, не прекращаясь. Нам кажется, что мы проникаем в них глубже, и тем не менее они все время снова и снова волнуют наши чувства, и мы не видим никакой границы, достигнув которой мы бы считали, что наша душа исчерпала их» (1, с.76). Вакенродер счастлив только тогда, когда попадает «в страну музыки, в *страну веры*, где все наши сомнения и страдания теряются в звучащем море, где мы забываем людской гомон, где у нас не кружится голова от пустой болтовни, от путаницы букв и иероглифов и где сразу легким прикосновением врачуется весь страх нашего сердца» (1, с.161).

Искусство, считали романтики, выражает несказуемое. По мнению Шеллинга, каждое истинное произведение искусства как будто содержит бесконечное число замыслов, допуская тем самым бесконечное число толкований, и при этом никогда нельзя установить, заключена ли эта бесконечность в самом художнике или только в произведении искусства как таковом.

Но несказуемое можно выразить только с помощью символов. Прекрасное, говорит А.В.Шлегель, есть символическое изображение бесконечного. Сделать бесконечное явным можно только символически, с помощью образов и знаков. Занятие поэзией (в самом широком понимании поэтического, лежащего в основе всех видов искусств) есть не что иное, как вечная символизация.

Выдвинув лозунг орфеизма, синтеза всех видов искусств [«Эстетика одного искусства есть эстетика другого; только материал различен, – пишет

Р.Шуман (12, с.87)], романтизм провозглашает высшим «безграничнейшее из всех искусств» (Шеллинг), имеющее своим предметом «бесконечное» – музыку.

Романтическая музыкальная эстетика не была самоосознанием собственно романтической музыки, возникшей примерно двумя десятилетиями позже создания ее теоретической концепции. Музыкальный идеал романтиков формировался под влиянием творчества композиторов венской классической школы.

Э.Т.А.Гофман в свою знаменитую «Крейслериану» включает статью «Инструментальная музыка Бетховена», в которой ярко выражено отношение романтиков к наследию венских мастеров.

«Музыка, – пишет Гофман, – самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственное подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное. Лира Орфея отворила врата ада. Музыка открывает человеку неведомое царство, мир, не имеющий ничего общего с внешним, чувственным миром, который его окружает и в котором он оставляет все свои определенные чувства, чтобы предаться несказанному томлению.

Догадывались ли вы об этой своеобразной сущности музыки, вы, бедные инструментальные композиторы, мучительно старавшиеся изображать в звуках определенные ощущения и даже события? Да и как могло прийти вам в голову пластически разрабатывать искусство, прямо противоположное пластике? Ведь все ваши восходы солнца, ваши бури, ваши *Batailles des Empereures* и т.д. были, несомненно, только смешными ошибками и по заслугам наказаны полным забвением.

В пении, где поэзия выражает словами определенные аффекты, волшебная сила музыки действует, как чудный философский эликсир, коего несколько капель делают всякий напиток вкуснее и приятнее.

Всякая страсть – любовь, ненависть, гнев, отчаяние и проч., – как ее представляет опера, облекается музыкою в блестящий романтический пурпур, и даже обычные наши чувствования уводят нас из действительной жизни в царство бесконечного.

Столь сильно очарование музыки и, становясь все более и более могущественным, должно было бы оно разорвать узы всякого иного искусства.

Конечно, не только улучшение выразительных средств (усовершенствование инструментов, возрастающая виртуозность исполнителей) позволило гениальным композиторам поднять инструментальную музыку до ее нынешней высоты, – причина кроется и в более глубоком проникновении в своеобразную сущность музыки.

Творцы современной инструментальной музыки, Моцарт и Гайдн, впервые показали нам это искусство в полном его блеске; но кто взглянул на его с безграничной любовью и проник в глубочайшую ее сущность – это Бетховен. Инструментальные творения всех трех мастеров дышат одинаково романтическим духом, источник коего – одинаковое понимание своеобразных особенностей искусства; но произведения их по своему характеру все-таки существенно отличны друг от друга. В сочинениях Гайдна раскрывается детски радостная душа [...]

Моцарт вводит нас в глубины царства духов. Нами овладевает страх, но без мучений, – это скорее предчувствие бесконечного.

Любовь и печаль звучат в дивных голосах духов; ночь растворяется в ярком, пурпурном сиянии, и невыразимое томление влечет нас к образам, которые, ласково маня нас в свои хороводы, летят сквозь облака в вечном танце сфер (симфония в Es-dur, известная под названием «Лебединой песни»).

Инструментальная музыка Бетховена также открывает перед нами царство необъятного и беспредельного. Огненные лучи пронизывают мрак этого царства, и мы видим гигантские тени, которые колеблются, поднимаясь и опускаясь, все теснее обступают нас, и, наконец, уничтожают нас самих, но не

ту муку бесконечного томления, в которой никнет и погибает всякая радость, быстро вспыхивающая в победных звуках. И только в ней – в этой муке, что, поглощая, но не разрушая любовь, надежду и радость, стремится переполнить нашу грудь совершенным созвучием всех страстей; продолжаем мы жить и становимся восторженными духовидцами. Романтический вкус – явление редкое; еще реже – романтический талант; поэтому так мало людей, способных играть на лире, звуки которой открывают полное чудес царство романтического.

Гайдн романтически изображает человеческое в обыденной жизни; он ближе, доступнее большинству.

Моцарта больше занимает сверхчеловеческое, чудесное, обитающее в глубине нашей души.

Музыка Бетховена движет рычагами страха, трепета, ужаса, скорби и пробуждает именно то бесконечное томление, в котором заключается сущность романтизма. Поэтому он чисто романтический композитор...» (2, с.138).

В эпоху романтизма создается особый пласт художественной литературы, посвященный композиторам венской классической школы. В новелле В.Ф.Одоевского «Последний квартет Бетховена» автор «Эгмонта» незадолго до смерти говорит своей юной ученице Луизе: «Сравнивают меня с Микель-Анджелом – но как работал творец «Моисея»? в гневе, в ярости, он сильными ударами молота ударял по неподвижному мрамору и поневоле заставлял его выдавать живую мысль, скрывавшуюся под каменной оболочкою. Так и я! Я холодного восторга не понимаю! Я понимаю тот восторг, когда целый мир для меня превращается в гармонию, всякое чувство, всякая мысль звучит во мне, все силы природы делаются моими орудиями, кровь моя кипит в жилах, дрожь проходит по телу и волосы на голове шевелятся... И все это тщетно! Да и к чему все это? Зачем? Живешь, терзаешься, думаешь; написал – и конец! К бумаге прикованы сладкие муки создания – не воротить их! Унижены, в темницу заперты мысли гордого духа-создателя; высокие усилия творца

заемного, вызывающего на спор силу природы, становятся делом рук человеческих! – А люди! люди! они придут, слушают, судят – как будто они судьи, как будто для них создаешь! Какое им дело, что мысль, принявшая на себя понятный им образ, есть звено в бесконечной цепи мыслей и страданий; что минута, когда художник нисходит до степени человека, есть отрывок из долгой болезненной жизни неизмеримого чувства; что каждое его выражение, каждая черта – родилась от горьких слез Серафима, заклепанного в человеческую одежду и часто отдающего половину жизни, чтоб только минуту подышать свежим воздухом вдохновения?» (7, с.115).

Страстно выступая против догматов и канонов, против дискурсивного вмешательства в «художественный организм», отстаивая идею универсального, синкретического, интуитивного постижения мира в целостном единстве его противоречий, идею вечного творчества человека и природы, романтики обращаются к тому, что находится в движении, в развитии, лишено жестких рамок и застывших очертаний, ко всему творимому. Их больше привлекает искусство не «ставшее», но «становящееся», дающее ощущение безбрежности природы и безграничности постигающего его духа.

Для романтиков музыка – душа всякого искусства: ни одному другому искусству не удастся столь гармонично сплавить в себе и глубину содержания, и чувственную силу, и изумительную значимость (4, с.80–85). «В зеркале звуков, – говорит Вакенродер, – человеческое сердце познает себя; именно благодаря им мы научаемся *чувствовать чувства*; они пробуждают духов, дремлющих в потайных уголках нашей души, и обогащают наш внутренний мир совершенно новыми чудесными чувствами. <...> Одни и те же звуки всегда отзываются в нашем сердце – и тогда, когда мелодия, презирая все суеты мира, с благородной гордостью стремится к небесам, и когда, презирая все небеса и богов, дерзко стремится к одному лишь земному блаженству. И именно эта *греховная невинность*, эта ужасная, загадочно-двойственная

неясность подлинно превращает музыку в божество для *человеческих сердец*» (1, с.175; 178).

Романтики слышат в музыке освобожденную стихию жизни и глас сущности мироздания: «Музыка... парит в пространстве, чтобы соткать из прозрачного тела звуков и тонов слышимый универсум» (6, т.1, с.120). Автор первой польской полной системы эстетики Ю.Кремер в работе «Письма из Кракова» (1841) писал: «волны музыки полным течением охватывают душу и приносят весть из иных миров... Музыка – это загадка бытия, пророчество...» (цит. по: 14, с.31).

В эпоху романтизма музыка воспринимается как откровение природы и бытия, чудо, таинственным образом связанное со всеми явлениями мира, составляющее незримую сущность всех вещей. Она пронизывает все сферы жизни, соединяя воедино материю с духом, землю с небом, единичное с универсальным, наделяя современников обостренным слухом, формируя особое, музыкальное ощущение мира: «Разве мы не слышим иногда гармонии, нисходящей с неба, со скальных вершин, звучащей в волнах рек и ручьев, наполняющей темные леса и глубокие пропасти?» – писал «герольд» польского романтизма Мауриций Мохнацкий (15, с.13). Для ранних романтиков музыка – эхо природы, звуки которого отдаются в глубинах души. В музыке – искусстве идеальном – «просветленная природа мелодически модулирует и фантазия облекает прекрасным изобилием все самое превосходное, что может предложить чувству Природа...» (13, с.88).

Для романтиков музыка – самое духовное и универсальное искусство: «Природа будто создала непосредственную связь между душою и слухом, – замечает Густав Шиллинг. – Каждое настроение проявляется своими особыми, лишь ему свойственными звучаниями, и именно эти звуки вызывают у слушателя эмоции, из которых они возникли. Рассудок не может дать объяснения таким воздействиям; впрочем, оно и не требуется. Вот причина, по которой музыка... является фактически самым духовным из всех искусств... и

понятна во все времена и всем народам мира как универсальный язык» (6, т.2, с.111).

Значительная часть литературного наследия композиторов-романтиков может рассматриваться как пропаганда творчества представителей венской классической школы. Вебер, Шуман, Берлиоз, Лист и другие романтики пишут статьи о сочинениях великих венцев, создают вариации и фантазии на их темы. В числе самых популярных фортепианных произведений Листа «Воспоминания о Дон Жуане» (1841); (незавершенную «Фантазию на мотивы из опер Моцарта “Свадьба Фигаро”» и «Дон Жуан» дополнил и издал Ферруччо Бузони). Лист создает «Каприччо в турецком стиле на мотивы Бетховена» (1847), Фантазию на «Афинские развалины» Бетховена (ок.1865), фортепианные транскрипции двух частей из «Реквиема» Моцарта, всех симфоний и «Большого септета» Бетховена, ряда его песен, включая вокальный цикл «К далекой возлюбленной». Брамс пишет «Вариации на тему Гайдна» (варианты для двух фортепиано и для симфонического оркестра), каденции к фортепианному концерту Моцарта c-moll, и Четвертому фортепианному концерту Бетховена.

Многие композиторы-романтики были выдающимися исполнителями, руководителями музыкальных коллективов и сочинения венских классиков занимали в их репертуаре, в репертуаре возглавляемых ими коллективов видное место. Вебер начал свою дирижерскую деятельность с исполнения в 1804 г. в Бреславле оперой Моцарта «Милосердие Тита» и «Все они таковы». Руководя с 1813 г. немецкой оперой в Праге, он поставил там «Дон Жуана», «Свадьбу Фигаро», «Милосердие Тита», а также «Фиделио» Бетховена.

Под руководством Мендельсона в Дюссельдорфе, Лейпциге и Лондоне прозвучали «Времена года», «Прощальная» симфония и «Сотворение мира» Гайдна, Девятая симфония и «Торжественная месса» Бетховена. Под руководством Берлиоза в России в сезоне 1867/1868 гг. исполнялись произведения Бетховена, Гайдна и Моцарта.

В репертуаре Листа – его фантазии на темы из опер Моцарта «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан», переложения увертюры к «Волшебной флейте» Моцарта, Третьей, Пятой, Шестой и Седьмой симфоний Бетховена; в свои программы Лист включает фортепианные сонаты и концерты Бетховена; участвует в исполнении скрипичных сонат Моцарта, скрипичных и виолончельных сонат Бетховена и его фортепианных трио. Став в 1843 г. придворным капельмейстером в Вене, Лист возобновил на сцене Веймарского театра постановки «Дон Жуана», «Волшебной флейты» и «Фиделио». Лист был дирижером на моцартовских торжествах в Вене. В его репертуаре как дирижера были все симфонии Бетховена. Дирижировал сочинениями венских классиков и Р.Вагнер (9).

Очевидно, что композиторы-романтики не только не отвергали творчества своих предшественников, но чрезвычайно ценили, рассматривая его как романтическое по своему существу.

Глубокая взаимосвязь творчества венских классиков и композиторов-романтиков была признана исследователями уже давно. Выдающийся немецкий музыковед Фридрих Блуме в статье «Романтизм», опубликованной в музыкальной энциклопедии в 1963 г., писал: «Единство классического и романтического столь выражено, что не было ни чисто классического, ни чисто романтического направления или периода. То, что у Гайдна и Моцарта объявляли классикой высшей марки, проникнуто очарованием романтических прелестей. Только они придают "классическому стилю" тот неопиcуемый аромат чувственно-характерного, единичного и "бесконечного", который составляет сущность высокой классики, и то, что появлялось у Шумана или Брамса как утонченная романтика, прочно покоится на фундаменте этого "классического стиля". Лишь после того, как в чистом горном воздухе классики расцвел голубой цветок романтики, музыкальный ландшафт достиг высшей классичности» (цит. по: 9, с.231).

Список литературы

1. Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. – М., 1977. – 263 с.
2. Гофман Э.Т.А. Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. – М., 1972. – 667 с.
3. Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. – М., 1981. – 448 с.
4. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М., 1980. – 638 с.
5. Литературная теория немецкого романтизма: Документы. – Л., 1934. – 335 с.
6. Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2-х т. – М., 1981–1983. – Т. 1. – 414 с.; Т. 2. – 432 с.
7. Одоевский В.Ф. Последний квартет Бетховена // Одоевский В.Ф. Повести и рассказы. – М., 1988. – С.110–116.
8. Тодоров Ц. Теории символа. – М., 1999. – 384 с.
9. Хохлов Ю.Н. Венская классическая школа и музыкальный романтизм // Из истории классического искусства Запада. – М., 2003. – С.196–231.
10. Шеллинг Ф.В.Й. Философия искусства. – М., 1966. – 496 с.
11. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика: В 2-х т. – М., 1983. – Т. 1. – 479 с.
12. Шуман Р. О музыке и музыкантах. – М., 1975. – Т.1. – 407 с.
13. Эстетика немецких романтиков. – М., 1987. – 736 с.
14. Jachimecki Zd. Muzykologia i piśmiennictwo muzyczne w Polsce. – Kraków, 1948. – 62 s.
15. Mochnecki M. Pisma. – Lwów, 1910. – 328 s.
16. Style zachowań romantycznych. – W-wa, 1986. – 438 s.

Кшиштоф Дроба.

Между возвышенностью и страданием.

О музыке Генрика Миколая Гурецкого*

*Дроба К. Между возвышенностью и страданием. О музыке Генрика Миколая Гурецкого // Новая Польша. – В-ва, 2009. – N 3 (106). – С.70–72.

Музыке Гурецкого, особенно его вокальным сочинениям, присуща благородная возвышенность. Слово, открывало «взгляд на мир», чаще всего на мир *sanctum*. Механизм этого выхода к миру лучше всего выявляет пьеса под названием «Amen», соч. 35 (1975) для четырехголосного хора *a capella*. Слово «аминь» повторяется полтора десятка раз, обозначая такое же число длинных музыкальных фраз. Слово «аминь» – это полная смиренного приятия позиция христианина, которая в данном произведении Гурецкого из выразимого (рационального) содержания преобразилась в содержание невыразимое (иррациональное), стала выходом к тайне *sanctum*.

Последние три десятилетия творчество Гурецкого опирается на уже сложившийся и не претерпевающий радикальных изменений язык. Сейчас конструктивизм этой музыки основан на вполне определенных гаммах, аккордах, мотивах, интонациях, которые часто принимают вид цитат, особенно из старинной и народной музыки. Аккорды, мотивы, интонации образуют материал формирования музыки посредством контраста, оперирования крайними качествами. Даже в те моменты, когда композитор движется вокруг одного полюса (например, в Третьей симфонии), ощутим не выявленный, но где-то присутствующий противоположный полюс.

Поразительна драматургия музыкального процесса Гурецкого. Умение пользоваться простейшими средствами (чаще всего это навязчивая повторяемость) и строить напряжение – вот одна из тайн его музыки. Этих тайн намного больше – Например, национальная атмосфера или даже национальный характер, который вырастает, в частности, из вдохновенности польской народной музыкой и из польским народным католичеством. Восприятие музыки Гурецкого во всем мире показывает, что он стал третьим польским композитором (после Шопена и Шимановского), который «поднял народное до человечества» (слова Ц.Норвида. – Прим. реф.)

После 1980 г. самым важным для композитора становится религиозная музыка, а любимым средством выражения – хор *a capella*. Между

молитвенным «Misereatur», соч. 44 (1981–1987) и «Боже, храни светочей Польши», соч. 72 (1997–2000), возвышенной кантатой, посвященной св. Войцеху, главному покровителю Польши наряду со св. Станиславом, которого Гурецкий почтил ранее псалмом «Блажен муж», – создаются хоровые песнопения, свидетельствующее об особом благоговении, которое композитор испытывает к Матери Божий: это «Мариинские песни», соч. 54, «Под Твою защиту», соч. 56 и «Весь Твой», соч. 60. Написаны также обработки традиционных церковных песен, характерных для явления, определяемого как типично польское народное католичество.

Кароль Шимановский как-то сказал: «Признаюсь с раскаянием, что поющий где-то в деревенской церквушке «Святой Боже» или мои любимые «Горькие печали», каждое слово которых – для меня поэтически живой организм, всегда во сто крат сильнее затрагивали во мне религиозный инстинкт, нежели самая искусная латинская месса». Зачарованность Шимановского народной религиозностью – явно одна из причин преклонения Гурецкого перед автором «мужицкой» кантаты «Stabat Mater». Но сходное восхищение самым обычным, народным церковным пением у Гурецкого приходит, пожалуй, с другой стороны: то, что «трогало» Шимановского, появлялось в известной степени извне, а у Гурецкого оно исходит словно бы изнутри. И поэтому в музыке Шимановского оно приобретает вид искусной простоты, а в музыке Гурецкого выступает в натуральном, «посконном» виде. Но у этих композиторов религиозно-народное сплавляется воедино, образует органическое сплетение с музыкальным языком каждого из них. У Гурецкого как простота самих этих песен, так и грубоватая простота их обработок составляют силу их выразительности. Силу, которая таится не в изящном украшателстве, но в искренности молитвы.

Хоровая религиозная музыка Гурецкого укоренена в самых обыкновенных, повсеместно распространенных церковных песнопениях, второй, не менее важный источник его хорального творчества – фольклор.

Восхищение волшебством народной песни связывает Гурецкого с польской романтической поэзией, в том числе и с более поздней, высокопатриотической, которая в песне видела квинтэссенцию родной земли. Дилемма композитора при обработках порождалась, вероятно, сомнениями в том, пристало ли чем-то украшать букет из полевых цветов. Среди его «обработок» выделяются «Курпёвские песни». Их грубоватую фактуру создают мелодический план женских голосов и гармонический – мужских, насыщающий звуковое пространство аккордовыми параллелизмами. Так возникает единственная в своем роде, «гурецкая» гармонично-красочная атмосфера, подчиненная размеренному, как в крестном ходе, шагу-движению. Вся эта материя, казалось бы, топорная... – но выполнена она с великой тонкостью и нежностью.

Долгое время в творчестве Гурецкого доминировали хоровые сочинения. В 55 лет он пишет Первый квартет, а затем еще два квартета. Все три сочинения следует рассматривать вместе – в их нарастании, разрастании и взаимном дополнении. Первый длится примерно четверть часа, второй – около получаса, третий – почти час. У каждого квартета есть название. В первом произведении – «Уже смеркается, музыка для струнного квартета», соч. 62 (1988), в одночастной форме, построенной на контрасте с музыкой «перед засыпанием», использована обожаемая Гурецким старинная (ренессансная) песня Вацлава из Шамотул. Второй, квартет «*Quasi una fantasia*», соч. 64 (1991), имеет развитую четырехчастную форму в бетховенском духе и с цитатами из Бетховена. Третий квартет, «Поют песни», соч. 67 (1994–2005), потребовал уже пяти частей (со знаменательной цитатой из Второго квартета Шимановского в середине формы), чтобы «рассказать» о жизни и смерти. Квартетную трилогию Гурецкого можно воспринять как всю жизнь человека в целом, с самого детства («молитвы, когда детки спать идут») через превратности судьбы («фантазия») и вплоть до смерти («Когда умирают люди – поют песни» – Велимир Хлебников). В этой трилогии и весь Гурецкий – всех периодов его творчества, всего его

жизненного пути.

Всемирную известность Третьей симфонии – «Симфонии горестных песен» – принесла запись Лондонского малого симфонического оркестра с сопрано Доун Апшоу. Эта запись стала одновременно открытием неизвестного или, скорее, недооцененного польского композитора на всемирной сцене. В кругах профессиональной музыкальной критики и любителей новой музыки Гурецкого признавали всегда – с его дебюта в конце 1950-х. Например, на «Варшавской осени» Гурецкого всегда принимали великолепно. «Самое интересное сочинение из числа представленных нам проявлений «польского вебернизма»» (цит. по: с.71) – это слова Богдана Поцея после премьеры «Эпитафии» (1958). Тот же критик об исполненной на следующий год Первой симфонии написал: «Из представителей нашего авангарда Гурецкий – самый современный, и не только в смысле продвинутой техники средств – прежде всего ввиду качества его эмоционализма. Гурецкий очень сильно ощущает лихорадочный, ускоренный ритм эпохи, пульсацию великого беспокойства, «космический катастрофизм» современности» (цит. по: с.71–72). После фестиваля «Варшавская осень» в 1962 г. Тадеуш А. Зелинский писал: ««Инструментальные песнопения» ни в коем случае нельзя назвать «опытом» или «экспериментированием». Это законченное сочинение, воздействующее, как и всякая хорошая музыка, независимо от того, какими средствами она написана». А вот как восхищался «Рефреном» после его первого исполнения (1966) выдающийся политический писатель и музыкальный публицист Стефан Киселевский: «Есть, к счастью, еще один человек, стоящий особняком и чрезвычайно мне импонирующий. Это Генрик Миколай Гурецкий (...). Его «Рефрен», единая, безостановочная звуковая плоскость, которая насыщается снизу какой-то вибрирующей глубиной, удивляет своеобычностью, силой, совершенной уверенностью в собственном пути и технике. Меня ободряет этот человек, как всегда меня ободряет одинокое величие сочинений Вареза» (цит. по: с.72) В 1967 г., когда состоялась премьера «Музычки-II», Владислав

Малиновский констатировал: «Типичный Гурецкий: извержения огромных, первобытных жизненных сил, высвобождение элементарных достоинств материала. Если кто-нибудь мог бы олицетворять то, что определяют как «польскую школу», то именно этот композитор. Хотя вместе с тем Гурецкий вырастает по-над этой школой, необычайно сочетая стихийность с дисциплиной» (цит. по: с.72). В 1969 г. «Старопольская музыка» дала Тадеушу А.Зелинскому возможность заявить: «Гурецкий – наверняка самый независимый талант современной польской музыки, да и, пожалуй, не только польской» (там же).

За первые десять лет участия в варшавском фестивале Гурецкий занял место ведущего польского композитора. Его музыка, хотя и не всегда полностью принимавшаяся, неизменно вызывала живые отклики. После исполнения Третьей симфонии на «Варшавской осени» в 1979 г. Анджей Хлопецкий заявил: «Шедевр, ставящий композитора в ряду гениев», а Ольгерд Писаренко высказался так: «Могу только позавидовать тем, кто, лишенный всяких сомнений, шумно провозгласил Третью симфонию гениальным сочинением. Назначать в гении – большое удовлетворение, а риск невелик. Мне трудно присоединиться к этому хору – для меня бесспорна только «инаковость» сочинения Гурецкого, нарочитая простота его материала и конструкции, отрицание «мастерства», которое в этом сочинении достигает не испытанной до сих пор экстремальности» (там же). С тех пор эта «инаковость» будет главной чертой, выделяющей музыку Гурецкого на фоне как польской, так и всемирной музыки. Для одних она станет источником восхищения, для других – досады или раздражения.

Однако глубже самого живого отклика – резонанс сочинения, т.е. его влияние на чужое творчество. Неудивительно, что музыка катовицкого композитора и педагога нашла отзвук в сочинениях его учеников. Но резонанс «Симфонии горестных песен» имеет намного более широкий (географически) диапазон. Например, выдающийся английский композитор Говард Скемптон

признаётся, что Третья симфония ослепила его и вдохновила написать «Lento для оркестра» (1990); музыка Гурецкого вдохновляет словацких и латышских композиторов.

Классифицировать творчество Гурецкого нелегко. Множатся попытки приписать его к течению «новой духовности», к искусству «Нью-Эйдж» или включать в постмодернизм. Постмодернизм? – только перед этим следовало бы вырвать эту музыку из ее собственной почвы значений и смыслов и пересадить на делянку «культуры истощенности». И это даже окажется не так трудно, если перепутать страдание с истощенностью. В свою очередь, предлог для включения Гурецкого в течение «Нью-Эйдж» дают его сочинения созерцательного характера. Это тоже нетрудно. Но останется вопрос, какого рода это созерцание. Разумеется, слушатель может созерцать эту музыку, как ему захочется. Однако если он хотел бы остаться в согласии с ее сущностью, то раньше или позже он дойдет до христианской молитвы – то смиренной и полной доверия, искренней и сердечной, то драматической. Вопрос – может ли сердечная молитва христианина быть постмодернистской?

С.А.Гудимова.

Символы и знаки различных культур

О.В.Осипова.

Символические представления в художественной системе цикла М.Цветаевой «Стихи к Блоку»*

В художественной системе «Стихов к Блоку» получают развитие разнообразные символические представления, благодаря которым смысловая структура цикла обогащается новыми значениями и ассоциациями. Некоторые культурные символы образуют систему оппозиций, другие ассоциативно развиваются как символические ряды.

Одни из значимых символов цикла – камень – встречается уже в первом стихотворении:

*Камень, кинутый в тихий пруд,
Всхлипнет так, как тебя зовут.*

Камень – символизирует связь между разными планами бытия, прошлым и будущим. У Цветаевой имя Блока, Блок как поэт становится связью веков, источником духовной силы, его творчество – центральное звено в цепи бытийной истории.

Существует и другой вектор развития этого символа. Камень ассоциируется с сакральным происхождением: Христос был рожден в каменной пещере и похоронен в скале. И уже в первом стихотворении в связи с символикой камня возникают две ассоциации, которые далее в цикле получают свое развитие: «Блок – Христос» и «Блок – непонятый, непринятый» людьми, потому что он «новый» человек, родился «мимо времени».

Другое символическое представление, возникающее уже в первом стихотворении цикла М.Цветаевой, – мяч: «Мячик, пойманный на лету». Мяч (шар) – это символ будущего, знак промысла, провидения, вечности, в отличие

* Осипова О.В. Символические представления в художественной системе цикла М.Цветаевой «Стихи к Блоку» // Семья Цветаевых в истории и культуре России. – М., 2008. – С. 327–332.

от креста – знака человеческого страдания. Оппозиция «мяч (шар) – крест» рождает в системе цикла следующие смыслы: мяч, пойманный на лету, ассоциируется с именем Блока; поэт, поэзия и его творчество вечны, они исполнены божественной силы; поэт в мире людей обречен на страдание. Так вновь возникает устойчивая ассоциация «Блок – Христос».

С образом Христа тесно связан и гвоздь – один из символов мучений и страданий, «знак конечности». У Цветаевой:

*В руку, бледную от лобзаний,
Не вобью своего гвоздя.*

«Не поэту судить поэта, обрекать его бытие на конечность, наоборот, задача лирической героини – способствовать тому, чтобы это бытие стало достоянием вечности» (с.328).

Центральный, смыслообразующий символический ряд в цикле – «свет – свеча – солнце».

*Три восковых свечи –
Солнцу-то! Светоносному!*

«Свет – это язык Бога, смутно понимаемый нашим чувством. В связи со «светоносностью» возникает ассоциация «Блок – Христос», но в стихотворении поэт уже мертв для мира людей, потому что «Думали – человек! И умереть заставили!» Теперь функцию соединения выполняют три свечи, так как свеча символизирует канал связи с Богом, космосом, иными мирами, определяя точку встречи посюстороннего с потусторонним. Отождествление поэта и Солнца также не случайно: ядро солнечной символики и основу поэтической сущности составляет единая жизнеутверждающая сила, творческая и направляющая» (с.329).

В связи с Солнцем возникает и другой символический ряд: «Солнце – лебедь – птицы». Символическое изображение Солнца в виде огромной птицы было характерно для многих культур. Птицы связывают небо и землю, Бога и людей. Иными словами, птица – еще одна ипостась Христа – поэта – Блока. В

некоторых стихотворениях цикла ипостасью Блока становятся ангелы, ведь ангелы – это продолжение и развитие образа птиц:

Умер теперь, навек.

– Плачьте о мертвом ангеле!

Лебедь символизирует чистоту, изящество и поэзию. Долгое время бытовало поверье, будто лебедь всю жизнь молчит и поет лишь один раз – перед своей смертью. В цикле это символично звучит так:

А над равниной –

Крик лебединый.

Мать, ужель не узнала сына?

Это с заоблачной – он – версты,

Это последнее – он – прости.

В пятом стихотворении цикла получает развитие символический ряд «купол – колокол», порождающий в сознании храмовое пространство и молитвенную атмосферу.

Купол – божественный символ неба, покрывающего весь мир, дух света Божьего, поэтому мы можем говорить о расширении храмового пространства до вселенских масштабов. Колокольный звон, пронизывающий это пространство, символизирует божественный голос, проповедующий истину. Колокольный звон призывает к молитве, которую и начинает произносить лирическая героиня:

И не знаешь ты, что зарей в Кремле

Я молюсь тебе – до зари!

Колокольный звон, символизирующий и ход времени, создает особый хронотоп в данном стихотворении. В заключительной строфе появляется еще один символ времени – река:

Но моя река – да с твоей рекой,

Но моя рука – да с твоей рукой

Не сойдутся, Радость моя, доколь

Не догонит заря – зари.

Река – символ уходящего времени и жизни, рука символизирует способность передавать духовную и физическую энергию, но реки и руки героя и героини «не сойдутся» в земном мире. «Встреча-арка» возможна только в вечности.

Еще один сквозной образ цикла – крылья – символ возвышения или перехода с земли на небеса.

Падай же, падай же, тяжкая медь!

Крылья извели право: лететь!

Большую смысловую нагрузку несет символ «жемчужных зерен». Зерно – один из символов продолжения жизни после смерти. Эпитет «жемчужные» порождает сразу несколько дополнительных смыслов: скрытое от глаз развитие жемчужины внутри раковины ассоциируется с чудом рождения, возрождения; жемчужина также символ духовной мудрости и эзотерического знания, и упоминание жемчужины в данном контексте вызывает ассоциацию с рождением нового пророка», наконец, жемчуг – метафора Христа во чреве Девы Марии (вновь акцентируется тема «Блок – Христос»).

Интерпретация символических представлений в поэтическом произведении всегда предполагает рождение нового смысла, который может быть связан с ассоциативным развитием символических рядов, образованием систем символических оппозиций, актуализацией сакрального значения символа.

С.А.Гудимова.

И.Ю.Латыпова.

«Пишущий» и «пашущий» в поэтическом мире М.Цветаевой*

В творчестве М.Цветаевой труд поэта нередко уподобляется труду пахаря: «В поте – пишущий, в поте – пашущий! / Нам знакомо иное рвение: / Легкий огонь, над кудрями пляшущий. – / Дуновение – Вдохновение!» И это уподобление восходит к глубинным мифопоэтическим традициям. Пахарь в славянской традиции – мифологизированный представитель крестьянства, воплощающий связь народа с матерью – сырой землей.

Все созданное поэтом М. Цветаева ставит в один ряд с тяжелым трудом землепашца. Поэт и землепашец становятся равновеликими для судьбы России:

*Ты – стоя, в упор, я– спину
Согнувши – пиши! пиши! –
Которую десятину
Вспахали, версту – прошли,
Покрыли: письмом– красивей
Не сыщешь в державе всей!
Не меньше, чем пол-России
Покрыто рукою сей!*

Уподобление происходит по нескольким признакам: поэт – землепашец, перо – плуг, творчество – вспашка земли, чернила – вода/земля и кровь. Интересно, что в данном случае уподобление происходит без присутствия тех элементов, которые сравниваются («минус-прием» Ю.М.Лотмана), – оно дается через определенные действия, предполагающие, что перед нами поэт и землепашец. Они признаются равновеликими еще и потому, что оба возвращают для человека «хлеб насущный»: один – для того чтобы человек был жив физически, другой – духовно.

Земля как «место для жизни» не признается лирической героиней

* Латыпова И.Ю. «Пишущий» и «пашущий» в поэтическом мире М.И.Цветаевой // Семья Цветаевых в истории и культуре России. – М., 2008. – С.321–326.

М.Цветаевой, ибо ее суть «инобытийна». В 1918 г. М.Цветаева пишет стихотворение «Я – страница твоему перу...», в котором земля предстает как созидательное, животворящее начало и перекликается с творчеством:

«Я – страница твоему перу. / Всё приму. Я белая страница. / Я – хранитель твоему добру: / Возращу и возвращу сторицей. / Я – деревня, черная земля. / Ты мне – луч и дождевая влага. / Ты – Господь и Господин, а я – / Чернозем – и белая бумага!»

Чернозем и бумага в данном случае выступают как одноприродные элементы, связанные божественным началом. «Здесь мифологема земли входит в контекст мифологеми творчества как Слова Божьего, что, в конечном счете, восходит к древнему представлению о поэте, прикоснувшемся к божественному огню» (цит. по: с.323). Тема стихотворения развивается в библейском контексте: семя, упавшее в землю, прорастает и дает обильные плоды («Возращу и возвращу сторицей»).

Тема жизни и смерти представлена в творчестве Цветаевой как «вечное возвращение». Автор статьи анализирует два цикла поэта – «<Н.Н.В.>» (1920) и «Вячеславу Иванову» (1920). В первый поэтический цикл тема смерти входит с образом креста. Этот крест поставлен на бумаге вместо подписи, но в контексте цикла он приобретает иное звучание: «Сей рукой, в ночах ковавшей – оды, / Как неграмотная ставлю – крест. / Если ж мало, – наперед согласна! / Обе их на плаху, чтоб в ночи / Хлынувшим – веселым валом красным / Затопить чернильные ручьи!»

Символично, что стихи, посвященные Вячеславу Иванову, написаны в день Пасхи. Время создания стихотворения тоже несет смысловую нагрузку. Уже первые строки цикла вводят читателя в евангельский контекст: «Ты пишешь перстом на песке, / А я подошла и читаю».

В Евангелии от Иоанна говорится о том, что Иисус, когда к нему привели женщину, обвиняемую в прелюбодеянии, «писал перстом на земле» (Ин.8: 6). Строкой «А я твоя горлинка, Равви!» вводится мотив Учителя и ученика,

праведника и грешника, избранного и простого смертного. Цветаева заменяет евангельскую «землю» на песок – необходимый атрибут пишущего чернилами.

Помимо евангельского контекста, песок в анализируемом цикле М.Цветаевой связан с темой смерти: «Как будто в песчаный сугроб / Глаза мне зарыли живые».

«Таким образом, процесс создания стихов и рождение слова в творчестве М.Цветаевой представлен двояко: с одной стороны – это «вдохновение», с другой – тяжелый «труд», что делает поэта и землепашца фигурантами одной парадигмы» (с.325).

С.А.Гудимова.

Ольга Сизова.

Кольцо*

Обычай носить кольца уходит в глубину веков. Их делали из самых разных материалов: дерева, камня, кости, металла, стекла. И были кольца не столько украшениями, сколько чудодейственными амулетами, оберегавшими человека от бед, болезней и злых чар.

Мифы, сказки, легенды разных народов рассказывают о магических кольцах что даруют волшебную силу, а иногда даже помогают героям переноситься за тридевять земель, как например в сказке «Аленький цветочек». Такие кольца нельзя украсть, отнять, а только получить в подарок. Если же кто-то завладеет им путем обмана, оно становится проклятым и уже никому не приносит счастья, а только зло и даже становится причиной гибели многих людей. Самые известные из подобных колец – кольцо Нибелунга, которое властитель Нибелунгов Альберих похитил у русалок Рейна (этот сюжет лег в основу оперы Рихарда Вагнера), и Кольцо Всевластья из «Властелина Колец» Джона Толкиена, которое темный властитель Саурок выкрал, обманном путем

* Сизова О. Кольцо // Человек без границ. – М., 2009. – № 5. – С.30–31.

завоевав доверие эльфов. Освободить кольцо от проклятия может только человек с чистым сердцем, не всегда герой, как Зигфрид, но иногда и простой маленький хоббит Фродо.

С древнейших времен и до наших дней кольцо остается символом верности обетам, которые человек давал другому человеку, а сломанное говорит о нарушенных обещаниях. Не случайно первыми печатями, которыми скрепляли договоры, были перстни – они придавали договорам нерушимую силу.

Кольца носили и как знаки отличия, власти, данных Богом, а это означало, что тот, кто носит кольцо, отвечает перед Высшим Законом. То есть кольцо – знак одновременно и господства, и повиновения. В античную эпоху право носить кольца было лишь у граждан. И чем выше был статус гражданина, тем более ценным был материал, из которого изготавливались кольца. Простые граждане носили железные или серебряные, а сенаторы и жрецы – золотые.

Главе католической церкви – папе римскому в момент его избрания вручается «папское кольцо» («кольцо рыбака»). Это кольцо с изображением апостола Павла, тянущего сеть. После смерти папы кольцо уничтожают. Священнослужители также носят кольца как символ власти и духовного служения. Монахини носят кольца как знак их обручения с Христом.

А известный обычай обмениваться кольцами при бракосочетании означал не просто союз между мужчиной и женщиной, а духовный союз, который не властны разрушить никакие силы – ни земные, ни даже небесные. Как кольцо не имеет ни начала, ни конца, символизируя вечность, так и влюбленные, дарящие друг другу кольца, клянутся в вечной любви.

Кольца никогда не носили только как украшение. Они всегда были символом обета, нерушимой связи. Человек надевал кольцо, чтобы подтвердить, скрепить своими словами и делами, чувствами и устремлениями эту связь.

Э.Ж.

Русское зарубежье

О.В. Кулешова.

Особенности философской концепции Д.С.Мережковского в период эмиграции.

Аннотация. Статья посвящена особенностям философской концепции Д.С.Мережковского в период эмиграции. Освещает сложную творческую манеру писателя, ассимилировавшего разноплановые слои мировой философской и художественной культуры.

Ключевые слова: русское зарубежье, философия Мережковского

Annotation: The article is devoted to the philosophical conception of D.S.Merezhkovsky during his emigration/ The article deals with the complicated creative style of the writer who assimilated different strata of the world philosophical and creative culture.

Key words: Russian foreignness; D.S.Merezhkovsky's philosophy.

Особенность философствования Мережковского заключается в построении новых синкретичных концепций из освоенного материала, использовании чужих идей в новом ракурсе, возводимых умственных построений, воплощенных «в живом нарастании, переплетении, скрещивании многообразных мотивов и тенденций, по законам какого-то ему одному свойственного контрапункта».¹

Онтологические представления Мережковского проистекают из идеи о сотворенности мира и человека Богом. Но телеологический взгляд на мир, подразумевающий абсолютную власть предопределения в судьбе мира и человека, Мережковский отрицает. Мировое пространство делится им на две части: мистерия – пространство идеального мира, в котором совершается саморазвитие Духа, шествующего к духовному абсолюту – Царству Божию, и история – пространство материального мира, ставшего проекцией мира духовного, но проекцией не абсолютной, а искаженной, что объясняется

¹ Бахтин Н. Мережковский и история. Звено. Париж, 1926. №156.

невозможностью полного отражения идеального мира, в земном материальном существовании, ограниченном категориями времени и пространства. Мистерия – Бытие Бога, история – Бытие человека. Конфликт между двумя мирами и сущностями – материальной и духовной – объясняется грехопадением человека, извергнутого из идеального мира в мир материальный, низший по своей природе. Два мира взаимодействуют и стремятся к воссоединению. От характера этого взаимодействия зависит конечный результат духовной эволюции: полное слияние двух сущностей в одном космическом бытии или уничтожение низшей материальной субстанции, как не заслуживающей истинного существования в Духе. Характер Конца определяется не волей высшей субстанции, а желанием и способностью низшего материального мира подняться по лестнице Духа и, получив Посвящение, унаследовать вечное и абсолютное духовное Бытие. Из идеального мира мистерии в низший мир исторической действительности доходят знаки Духа, шествующего к достижению гармонии в конечной субстанции – Царстве Божьем. Конец исторического существования человечества зависит от способности последнего в земном бытии истории разгадать эти знаки, соединив свою волю с Божественным намерением.

Историческое Бытие мира трехчленно. Человечество проходит три ступени развития: Царство Бога Отца – Ветхозаветное человечество, существовавшее под знаком Закона и послушания, Царство Бога Сына – Христианское человечество, совершающееся под знаменем Любви, и венец всего – Царство Святого Духа, осененное знаменем Свободы и Благодати, – окончание исторического существования и наступление эсхатологического, то есть преодоление дуализма мира и достижение абсолютного бытия в Боге. Однако, как совершится шествие мира по этому пути, зависит от свободной воли каждого отдельного индивида и общего желания человечества направить усилия на достижение заветной цели. Следует отметить, что антропологический аспект в философии Д.С.Мережковского становится

основным и наиболее важным. Таким образом, чтобы понять, что есть бытие мира для Д.С.Мережковского нужно обратиться к его представлению о человеке. Стержневым вопросом для осмысления взаимоотношения человека с миром становится представление философа о свободе воли.

Определение свободы у Д.С.Мережковского, несомненно, восходит к философии Ф.М.Достоевского. Ссылаясь на Легенду о Великом Инквизиторе, философ определяет свободу как Божий дар людям «самый страшный... но и самый святой».¹ Соглашаясь с Бердяевым, понимавшим свободу как иррациональную сущность и утверждавшим, что «свобода не создается Богом: она коренится в Ничто», Мережковский считает особой Божьей милостью нежелание Бога вторгаться собственной волей в дела человеческие и вместе с тем принимает теодицею Бердяева, отмечавшего, что «Бог-создатель не может быть ответственным за свободу, которая породила зло».² Находя оправдание Богу, который не может быть «ответственным за вселенское зло» (Бердяев), философ возлагает ответственность на человека. Предоставив выбор между добром и злом, Бог делает человеку благо. Если же человек не способен правильно этим благом воспользоваться, он несет ответственность за зло, творимое в мире. Мережковский поднимает Личность на необыкновенную высоту, утверждая, что спасение человечества возможно, благодаря свободной воле человека. Ценность добра определяется свободным выбором человека творить добро. К добру нельзя принудить насильно, в противном случае оно оборачивается своей противоположностью. Если же человек выбирает зло, то это его грех, а не Бога, поскольку «свобода человеческая Промыслом Божиим не нарушается».³

Особую роль для осмысления категории свободы в философской концепции Мережковского играет личность Христа. Миссия Сына Божия, посланного в мир для искупления людских грехов и избавления от гибели

¹ Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный. Белград, 1932–1934. –Т. 1. – С.52.

² Лосский Н.О. История русской философии. – М., 1991. – С.271–272.

³ Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный. – Белград, 1932–1934. – Т. 3. – С.198.

второго человечества, истолковывается Мережковским как утверждение абсолюта свободы. Бог оставляет человека свободным, не желая привести его к спасению насильно. Приход Христа представляется как возможность наступления благого Конца – Апокалипсиса, не реализованная в исторической действительности начала христианской эпохи. Свободное волеизъявление человечества определяет весь дальнейший путь земной цивилизации. Люди не возжелали Конца, отдалившись от духовного абсолюта, сделали невозможным мистическое единство двух миров, определив дальнейшее существование человечества как бессмысленное блуждание по однообразному пути земной истории. «Если Отец, посылая Сына в мир говорит: “может быть”, то значит, и в этом – в спасении мира, как во всем, – свобода человеческая промыслом Божиим не нарушается: люди могли убить и не убить Сына, и, если б не убили, весь ход мира был бы иной».¹ Бог не может лишить людей свободы, поэтому и допускает убийство едиnorodного Сына: «Бог любит людей в свободе, а быть свободным, значит для человека делать выбор между добром и злом, и, может быть, выбрав зло, погибнуть. Чтобы спасти погибающий мир, Богу надо было или отнять у людей свободу, разлюбить их, потому что свобода – высший дар любви, или согласиться на то, чтобы Сын Божий пожертвовал Собою за мир».² Такова теодицея Мережковского.

Таким образом, по мысли философа, у человечества, наделенного свободой выбора, изначально, после грехопадения, было два пути: к Царству Божию, чтобы соединиться с Богом вновь, или к Царству Дьявола, к вечной гибели. И человечество мучительно на протяжении многовековой истории мечется между двумя путями не в силах выбрать. А потому история представляется Мережковскому «дурной бесконечностью». Отвергая линейное поступательное развитие человечества, философ скептически оценивает возможности исторического прогресса. «Возможная цель “бесконечного

¹ Там же. – Т. 2. – С.198.

² Там же. – С.305.

прогресса” – бесконечная война – самоистребление человечества» – пишет он в сочинении «Тайна Запада: Атлантида – Европа».¹

В связи с подобным пониманием истории, философия Мережковского принимает эсхатологический характер. «Вся русская литература, душа России, есть эсхатология – религия Конца», – утверждает он, пытаясь найти обоснование своей концепции в философском истолковании русской литературы.² Ссылаясь на миф Платона об Атлантиде, Мережковский развивает эсхатологические идеи, рассматривая гибель Атлантиды как конец первого допотопного человечества, уничтоженного за грехи, и предвещая близкий конец и гибель нынешней Европы – второго человечества – христианского. Возможность соединения с Богом, существовавшая с первых дней возникновения человечества, не реализуется в исторической действительности на новых витках развития. Причина гибели допотопного человечества Атлантиды, относимого Мережковским к праистории, обладавшего значительным магическим дарованием и сильной связью с внеземными субстанциями, мотивируется философом неверным представлением последнего о свободе воли. Дух сатанинской гордости, положенный в основу человекобожеских устремлений, объясняемых истолкованием свободы как существования без Бога, и утверждение закона самовластной Личности, пользующейся свободой помимо Бога и не стремящейся к подчинению персональной воли воле Божьей, стали причиной гибели Атлантиды в водах потопа. Второе человечество, вышедшее из вод потопа, имеет возможность восстановления разрушенной гармонии Божественного единства вселенной, но, отвратив взор от вечного, избирает путь продвижения по бессмысленной траектории исторического прогресса, приближающегося с каждым новым витком к Духу Небытия. Мережковский пророчит второму человечеству гибель в очистительном огне, утверждая, что Конец современного человечества будет

¹ Мережковский Д.С. Тайна запада: Атлантида-Европа. – Белград, 1930. – С.192.

² Там же. – С.15.

огненным. «Жизнь мира – Божественная трилогия: Атлантида, История, Апокалипсис – три человечества», – отмечает философ.¹ Неизбежность конца истории очевидна для Мережковского, но финал мировой драмы неоднозначен. «Конец мира может быть спасением и гибелью, – "новым небом и новой землей, где обитает правда", или хаосом».²

Мережковский проповедует религию конца, противопоставляемую им «дурной бесконечности истории». Воля человеческая, направленная на продолжение линейной истории, мыслится как губительная для человека и цивилизации. «Воля к огромному – ничтожному, дурной вкус к “дурной бесконечности”, погубили несколько великих цивилизаций – ассирийскую, вавилонскую, эллинистическую, римскую; может быть погубят и европейскую», – пишет философ.³ Мережковский отмечает ограниченность земных человеческих возможностей, расширяющихся до бесконечности в метафизическом, мистериальном бытии, достижение которого возможно путем обожения, соединения души с бессмертным и вечным абсолютом. «Личность бесконечна только в нездешней, трансцендентной возможности, а в здешней, эмпирической действительности – ограничена, замкнута... Наша воля к земной бесконечности есть тайная воля к безличности».⁴

Таким образом, единственно возможный для человека вектор развития, в представлении Мережковского, не горизонтальный, пролегающий между двумя безднами: верхней – Царством Божьим и нижней – Хаосом, Царством Дьявола, а вертикальный, идущий вверх, к Богу – в Царство Божье Третьего Завета Духа Матери. Ошибка в выборе пути, по мнению философа, может стать губительной для человечества, навсегда отдалив его от духовного абсолюта и лишив возможности возрождения.

¹ Там же. – С.191.

² Там же. – С.192.

³ Там же. – С.17.

⁴ Там же.

Рассматривая гносеологический аспект философии Мережковского, следует отметить скептическое отношение к рациональному и чувственному познанию, отрицание практики как основы познания и критерия истины. Философ выделяет два вида сознания, разнородных и противоборствующих: «бодрствующее, дневное, поверхностное и ночное, спящее, глубокое. Первое – движется по закону тождества, в силлогизмах, индукциях, и, доведенное до крайности, дает всему строению культуры тот мертвый, механический облик, который так хорошо нам знаком; второе – движется по законам какой-то неведомой нам логики, в прозрениях, ясновидениях, интуициях, и дает культуре облик живой, органический, или, как сказали бы древние, «магический».¹

Утверждая приоритет ночного сознания, в основу которого ложится представление о Божественной интуиции, Мережковский приписывает ему способность достижения абсолютной истины и настоящих глубин познания, возникающую путем постижения вечных запредельных, а не временных земных субстанций. Сознание современников как людей истории мыслится философом подчиненным мертвой механике и проблемам чувственного, материального мира, лишенным глубинного метафизического содержания, поверхностным и утратившим духовную глубину. Сознание погибшей Атлантиды представляется полной противоположностью современному сознанию и рассматривается как идеал, доступный лишь для человечества будущего не в истории, а в эсхатологии. «Мы только и делаем, что подчиняем нашу интуицию механике, – покрываем наше ночное сознание дневным: Атланты, наоборот, свое дневное сознание покрывают ночным, свою механику подчиняют магии; для нас механика – крылья, для них – тяжесть, которую поднимают они на крыльях магии», – отмечает Мережковский.²

Таким образом, мудрость, которую философ стремится открыть современнику, заключена в отказе от мертвого механического рационального

¹ Там же. – С. 47.

² Там же. – С. 48.

познания, принадлежащего «дурной бесконечности» истории, и в стремлении разбудить жажду познания интуитивного, явленного в божественных откровениях и прозрениях. «Ночное сознание», к обретению которого призывает Мережковский, не имеет ничего общего с «бесконечным прогрессом», оно апокалиплично и устремлено к Концу, желает прекращения земной истории – истории крови и войн – и наступления Царства Божьего на земле. Им движет сила Духа Святого, желающая объединить людей в любви и гармонии в одну Вселенскую Церковь. «Да будет Царство Твое на земле, как на небе» – такова молитва Мережковского.

Особое значение в философской концепции Мережковского имеет фигура Христа. Время прихода Христа на землю мыслится философом как величайшее в истории приближение человечества к конечной цели земного существования – достижению духовного абсолюта и величайший знак, посылаемый Духом в низший мир исторической действительности, свидетельствующий о возможности соединения двух миров. Только Христос, по мнению Мережковского, может привести человечество к внеземной гармонии, ибо Он есть начало, и конец, и вершина творения: «Всемирная история ... и преистория, – есть геометрическое пространство, в котором строится тело Христа».¹

Мережковский размышляет о вечном присутствии Христа в мире, опираясь на мудрость мистерий древности, будучи склонным видеть в мифах и мистериях настоящую действительность. Рассматривая египетскую, ассирийско-вавилонскую и древнеиндейскую мифологии, Мережковский утверждает, что «нет ложных богов – все боги истинны».² «Много народов, “языков” – много мифов, а мистерия одна – мистерия Бога умершего и воскресшего»,³ – отмечает философ, считая эту мистирию тенью христианства в язычестве, и утверждает тождественность истины язычества и христианства, идущих к одной цели разными путями, находя в язычестве глубокие мистические прозрения, которых

¹ Там же. – С.236.

² Мережковский Д.С. Тайна Трех. – Прага, 1925. – С.26.

³ Там же. – С.27.

христианство в начале XX века уже лишено: «Ключ к мифу – мистерия, а ключ к языческой мистерии – христианское таинство. Если христианство ложь, то ложь и язычество; но и обратно, если одно, то и другое – истина».¹

С фигурой Христа связаны в философской концепции Мережковского понимание человеческой природы и проблема духа и плоти. Философ критикует христианство и христианских святых за буддистский уклон – разделение духа и плоти и пренебрежение плотью ради духа. В Царстве Божием он мыслит слияние духа и плоти, и, отрицая гибель последней, предсказывает ее преобразование в качественно новую субстанцию – «святую плоть». По справедливому замечанию Н.О.Лосского, «Мережковский высоко ценит язычество за то, что оно понимало значение тела и окружало его религиозным поклонением. Идеал Мережковского – не бестелесная святость, но святая плоть, Царство Божие, в котором осуществляется мистическое единство тела и духа».² Воскресение Христа рассматривается Мережковским как утверждение божественно преображенной плоти.

Таким образом, главная задача Мережковского – прочесть Евангелие так, чтобы увидеть не только «Небесного, но и Земного Христа, узнать Его по плоти».³ Особенно важное место, в этом смысле, занимает в его философии проблема пола, ибо «пол есть единственно-возможное для человека, кровно-телесное “касание к мирам иным”, к трансцендентным сущностям».⁴ Ошибку христианства философ усматривает в отвержении половой символики в Боге, поскольку «пол есть первое, изначальное, кровно-телесное осязание Бога Триединого».⁵

Разделение людей на две половины: мужскую и женскую – представляется Мережковскому изначально несовершенным. Духовный абсолют – Царство Божие – не предполагает отдельного бытия мужского и женского, «двое будут

¹ Там же. – С.24.

² Лосский. Указ. соч. – С.393.

³ Мережковский Д.С. Иисус Неизвестный. – Белград, 1932–1934. – Т. 1. – С.34.

⁴ Мережковский Д.С. Тайна Трех. – Прага, 1925. – С.48.

⁵ Там же. – С.54.

одною плотью». Поэтому самый совершенный человек на земле – Христос – сочетает в себе как мужские, так и женские черты. (Роман «Иисус Неизвестный»).

Половое разделение Мережковский находит и в ипостасях Божественной Троицы. Бог Отец – воплощает мужское начало, Мать-Дух – женское, так как на арамейском языке «Ruḥa» («дух») женского рода. «Два Завета, Первый и Второй, противоборствуют в себе, но в Третьем – согласуются. Первый Завет – Отца, Второй – Сына, Третий – Духа-Матери. Так совершается Тайна Трех», – отмечает философ.¹ Одна из основных проблем современности заключена для него в отвержении женского начала миром, лежащим во зле: «никогда еще <мир> не был так далек от Матери, как в наши дни; женское никогда еще не было так попрано мужским; никогда еще так не хотели они разделиться и не смешивались так. Наше мужское без женского – война; наше мужское с женским – Содом: два пути к одному».²

Преодоление пола – одна из задач современного человечества в философской концепции Мережковского, осуществляемая в Третьем Завете – Царстве Матери Духа, эсхатологии. «Через пол – рождение, вечная смерть; через победу над полом – воскресение, вечная жизнь».³ Подобное понимание объясняет стремление философа отрицать пол «смертный» и утверждать «воскресный». По Мережковскому, «пол, значит рождение; рождение, значит смерть. Кто победит пол, победит смерть».⁴ Победа над полом понимается философом не как уничтожение, а лишь как преобразование последнего. В философской концепции Мережковского пол становится важной ступенью на пути к духовному абсолюту – Царству Божьему. Точное определение философии пола у Мережковского дает Н.О.Лосский: «Тайна единого Бога-Отца есть тайна божественного Я, тайна личности; тайна двух – отношение

¹ Там же. – С.364.

² Мережковский Д.С. Тайна Запада: Атлантида-Европа. – Белград, 1930. – С.371.

³ Там же. – С.308.

⁴ Там же. – С.329.

между Я и не-Я; не-Я исключает меня, уничтожает меня и уничтожается мною, не касаясь одного пункта – пола: через пол совершается проникновение одного бытия в другое, «одного тела в меня и моего тела в другое». Отсюда рождение нового существа; в Троице – это рождение Сына. Таким образом, тайна второй ипостаси есть пол. Тайна трех есть тайна Святого Духа, единства трех ипостасей в Духе; это – тайна общества, образ Царства Божьего».¹

Таким образом, грешный пол, существующий во Втором Завете – Царстве Бога-Сына – должен быть освящен в Третьем Завете – Царстве Святого Духа и из Тайны Двух – осознания Я и не-Я- превратиться в Тайну Трех – осознание себя во всех других телах, создание божественного общества в Царстве Божиим на земле.

Взгляды Мережковского на проблему пола близки взглядам В.Соловьева, излагаемым в эссе «Смысл любви» (1892–1894), где смысл половой любви видится в объединении мужской и женской природы и образовании совершенного союза двух индивидуальностей, каждая из которых находит в другой свое завершение. Половая любовь рассматривается Соловьевым как акт творчества, в котором человек творит в себе и в возлюбленной образ Бога. Тождественность представлений Мережковского справедливо отмечена Темирой Пахмусс, указывавшей на подобный ход мысли философа, по мнению которого, «пол свят, потому что Бог создатель пола. Сексуальная любовь может привести к спасению человека, восстановив утерянный союз двух индивидуальностей, возвысив их к одному идеалу и абсолютной индивидуальности».² Преображение пола неминуемо завершится оправданием плоти духом. «Человек должен принять Христом освещенную плоть».³

Рассматривая вопрос преобразования плоти в трилогии «Испанские мистики» Мережковский утверждает равноправие двух философских категорий

¹ Лосский Н.О. Указ. соч. – С.391–392.

² Pachmuss T. Merezhkovsky in exile: the master of the genre of biographic romancee. – N.Y., 1990. – P.71.

³ Мережковский Д.С. Испанские мистики: Святая Тереза Иисуса, Святой Иоанн Креста. Маленькая Тереза. – Брюссель, 1988. – С.76.

– Святой Плоти и Святого Духа: «Физический аспект любви можно, и должно, принять только в свете влюбленности, красоты, свободы, то есть “в Третьем”, во Христе. В Третьем врожденное противоречие между духом и плотью исчезает, так как плотская любовь, святое чувство влюбленности, берет свое начало в Боге, проходит через Него и в Нем же находит свое завершение. “Тайна двух”, единство двух в акте физической любви, объемлющее их душу, дух и плоть, делает их частью “сияющего Божественного круга”. Святая Плоть и Святой Дух не противоположны друг ко другу – они являются полюсами одной и той же истины: не язычество и Христианство, а две равные части Христианства».¹ На утверждении подобного равенства Мережковский основывает понятие Богосупружества – высшей точки освящения плоти для человека, соединения человека с Богом в любви путем достижения экстаза. «Экстаз, есть начало Царства Божия не только для каждого человека в отдельности, но и для всего человечества».² Человеческий брак – знамение, символ теогамии, Богосупружества. «Полная Личность – не в духе и не в плоти, а в соединении духа с плотью: вот почему Личность достигает полноты своей не в одном духовном и не в одном плотском, а в духовном и в плотском вместе соединении брачной любви».³

Земные цивилизации и культуры Мережковский рассматривает с точки зрения их полезности для процесса духовной эволюции человечества, то есть их роли в приближении истории к Благому Концу – Апокалипсису – и в достижении человечеством духовного абсолюта – Царства Божия. Наиболее ценными философ признает ассиро-вавилонскую и египетскую древности, почитая их за религиозные культы умерших и воскресших богов и за половую символику в Боге, называя провозвестниками Воскресения божественной плоти и создания Царства Божия на земле. Мережковский отвергает эллино-римскую культуру, предложившую человечеству ложный путь развития, отдалившуюся

¹ Там же. – С.78.

² Там же. – С.86.

³ Там же. – С.150.

от веры в воскресение плоти и пришедшую к бестелесной духовности, утверждающей смерть: «Безбожным и смертным, смерть утверждающим, было возрождение эллино-римской древности, духовное начало современной Европы; возрождение древности египетской, если только суждено ему совершиться, будет религиозным и воскресным».¹

Итак, земная цивилизация оценивается Мережковским скептически. Философ видит бесперспективность обеих альтернатив, предлагаемых современным миром: пути развития Запада и Востока различны, но одинаково далеки от истины и лишены благодати. Запад, забыв наследие воскресных мистерий и духовность раннего христианства, следуя безбожным путем Возрождения и Нового Времени идет к неминуемому концу, чтобы погибнуть во всемирной войне и собственной ненависти, Восток же, одержимый большевистской идеей, олицетворяет крайнее метафизическое зло и грозит погубить весь мир. Безбожие – общая черта, выделяемая Мережковским в противоположаемых им и разделяемых по сути ветвях всемирной цивилизации – Запада и Востока. «В планетно-круговом движении человечества по орбите всемирной истории, крайняя точка приближения к солнцу – Христу, перигелий, достигнута после двух первых веков христианства, в XIII веке, а точка отдаления, такая же крайняя, апогелий, – в XX веке», – отмечает философ.²

В романе «Франциск Ассизский» Мережковский определяет главную причину будущей гибели второго человечества, характеризуя ее как утрату человеком Бога, отказ от свободы в угоду равенству равно как в буржуазной государственности XX столетия, так и в безличном равенстве социалистического государства. Он пишет: «После того, что мы называем... слишком неопределенно «Возрождением», но что на самом деле было возрождением только язычества, и вырождением христианства, – западноевропейское человечество, много раз пытаясь освободиться, в «политических» и «социальных революциях», помимо и против Христа, и все

¹ Мережковский Д.С. Тайна Трех. – Прага, 1925. – С.103.

² Мережковский Д.С. Франциск Ассизский. – Берлин, 1938. – С.12.

больше и больше отчаиваясь в свободе, впадало снова все глубже и глубже, – вывих за вывихом, извращение за извращением, – в «первородный грех» – волю к рабству, пока, наконец, в строящейся на месте Церкви государственности наших дней, на всем ее протяжении, от диктатуры кесарей до диктатуры пролетариата, эта воля к рабству не усилилась так, как еще никогда за память всемирной истории, – ни даже в древних абсолютных монархиях Египта, Вавилона и Рима. Люди сами в цепи идут, жаждут рабства неутолимо; чем иго тяжелее, тем ниже и мягче гнутся шеи рабов, так что, наконец, самым мертвым и холодным из всех человеческих слов сделалось в наши дни, некогда самое живое, огненное слово Духа – свобода».¹

Мережковский, вслед за Ф.М.Достоевским, отмечает непреодолимую тягу человечества к всемирности, считая ее первым шагом к достижению духовного абсолюта – созданию Царства Божьего на земле. Устройство великих всемирных империй, стремление к созданию всемирного государства иллюстрируют в философской концепции Мережковского жажду всемирности у исторического человечества. Однако, подобная жажда может реализоваться и негативно, обернувшись своей противоположностью – послужить Царству Антихриста. Создание всемирного Интернационала представляется Мережковскому ярким примером превратного истолкования человечеством благой идеи всемирности: «Христианство не прошло человечеству даром: оно оставило на нем неизгладимый след всемирности; современный человек всемирнен – с Богом или против Бога; он выпадает из Церкви Вселенской в Интернационал».²

Таким образом, Мережковский констатирует гибельность исторических стезей XX столетия, обусловленную всемирным отступлением от Бога, влекущим за собой жестокость уничтожения всего земного в войнах международных и междоусобных, гражданских, приближающих человечество к духу Небытия и способных стать причиной гибели второго человечества.

¹ Там же. – С.30–31.

² Мережковский Д.С. Тайна Трех. – Прага, 1925. – С.13.

«Плод атеизма буржуазного, империализм – всемирная война международная – уже созрел; плод атеизма пролетарского – всемирная война гражданская, всеубийство – еще зреет», – считает философ.¹ “Вселенская Церковь” гражданской войны – всеубийства – и есть Интернационал».²

Философ сетует на неспособность XX века руководствоваться божественными прозрениями интуиции глубинного «ночного сознания», отмечает у современника приоритет поверхностного рационального знания «сознания дневного», выступает против позитивного научного знания, видя в нем корень нивелировки Личности в современной ему действительности. По Мережковскому, «наука еще не знание, она может быть и ученым невежеством. Позитивная наука, выбрасывая Личность, религиозное начало культуры, “не зная ни абсолютных проблем, ни абсолютных задач, отрицает культуру” и утверждает варварство».³ Философ утверждает несостоятельность человеческой личности, ограниченной слепой верой во всемогущество науки и утратившей знание о собственных возможностях интуитивно-божественных прозрений: «Знание, или вернее, та низшая часть его, в которой изучаются только законы действующих в мертвой материи механических сил, заменяет людям сейчас то, чем некогда была для них энергия. Люди наших дней верят в сверхъестественную силу знания почти так же слепо и грубо-невежественно, как дикари – в колдовство».⁴

Как следствие утверждения позитивного научного знания и всемирного отступления человечества от Бога Мережковский рассматривает полную утрату личности и замену ее безбожной тоталитарной государственностью. Христос определяется как высшее утверждение человеческой личности и ее божественной природы, утрата веры как отказ от личности, полное обезличивание: «Бог есть Личность, – этот опыт Христианства и всего

¹ Там же. – С.16.

² Там же. – С.15.

³ Там же. – С.16.

⁴ Мережковский Д.С. Испанские мистики: Святая Тереза Иисуса, Святой Иоанн Креста. Маленькая Тереза. – Брюссель, 1988. – С.152.

духовного движения, подводившего человечество к христианству, нужен, как никому, людям наших дней, когда бытию человеческой личности угрожает в тоталитарной государственности, воплощенная так как нигде и никогда в истории человечества, воля к Безличности».¹

Для Мережковского личность – абсолютная ценность и признание этого абсолюта, стремление через обращение к вечной субстанции в человеке и соединение со Христом достичь духовного абсолюта, войти в Царство Божие лежат в основе рассуждений философа о духовной эволюции человечества, ибо «камень, отвергнутый строителями тоталитарной государственности, – Божественная Личность Христа, – и есть тот вечный гранит, на котором человеческая Личность непоколебимо основана».² Мережковский утверждает неизбежность победы Божественной Личности над Безличностью: «Рано или поздно, в мире духовном произойдет нечто подобное тому, что произошло в мире физическом при “расщеплении атома”: взорвана будет стальная броня безличной государственности разрядом бесконечных сил, заключенных в атоме неистребимой Личности, и чем крепче была сжимавшая ее броня, тем сокрушительнее будет взрыв».³

Мережковский уравнивает Любовь и веру во Христа как два необходимых условия для неизбежной победы над Безличностью и для достижения выхода человечества на единственно верный путь развития – путь духовной эволюции, ведущий человечество через обожение к вечному спасению и высшему духовному идеалу – Царству Божию на земле. «Самое личное из всех человеческих чувств – любовь, потому что только любящий видит в любимом то единственное и неповторимое в вечности и потому драгоценнейшее, что делает возможного человека действительным, делая его личностью. Эта-то единственность человеческой личности и есть признак ее Божественности,

¹ Там же. – С.147.

² Там же. – С.149.

³ Там же. – С.148.

потому что Бог един. Но Он же есть и Любовь: вот почему величайшее в мире явление Личности – Христос, есть и величайшее явление Любви».¹

Основу безличности тоталитарного государства Мережковский видит в стремлении к нивелировке духовного лица человека, опирающемся на жажду накопительства материальных благ, выраженную в утверждении частной собственности. Философ признает тождественность взглядов двух различных мировых систем – буржуазной и социалистической – по данному вопросу, констатируя хищность социалистического государства, утверждающего собственность скрыто, на словах ее отрицая. Основой подобного отношения к собственности Мережковский делает Евангельскую заповедь: «Блаженны нищие...», забытую, по мнению философа, человечеством XX столетия и находимую им в обществе в исторический период раннего христианства. Франциска Ассизского Мережковский характеризует как великого отрицателя собственности и носителя божественной идеи, приблизившего человечество к духовному абсолюту – Царству Божию, утверждает разнородность понятий: коммуна – «коммунизм» Святого Франциска и коммунизм XX века. «Смешивать два “коммунизма”, – наш и XIII века, – все равно, что смешивать невинную девушку с блудницей, детскую улыбку святого Франциска – с дряхлой усмешкой Ленина, утреннюю звезду – с тускло светящей гнилушкой», – пишет философ.² Мережковский вскрывает сущность вопроса о собственности, сопоставляя точки зрения двух эпох: констатируя отрицание собственности ради святой бедности коммунизмом Франциска и перераспределение и тайное утверждение последней коммунизмом XX века, отнимающего чужую собственность под лозунгом: «Грабь богатых!»: «Тот (коммунизм XX века) отнимает у других для себя, а этот (коммунизм Франциска) – у себя для других; тот явно отрицает чужую собственность и тайно утверждает свою, а этот – свою отрицает и утверждает чужую», – пишет

¹ Там же. – С.150.

² Мережковский Д.С. Франциск Ассизский. – Берлин, 1938. – С.13.

Мережковский.¹ И далее: «Наш коммунизм – нищий Лазарь, который завидует богачу, “пирующему каждый день блистательно”, а “коммунизм” XIII века – богач, который завидует нищему Лазарю».²

Для Мережковского, вопрос о собственности – одна из глобальных проблем современного человечества: «Собственность как первый и последний вопрос: быть или не быть человечеству».³ Философ отрицает возможность установления социальной справедливости существующими государственными системами, без полного преодоления собственности. Общую собственность социалистического государства характеризует как скрытую частную в худшем проявлении. Решить проблему собственности Мережковский пытается теологически, путем разрушения государства и создания теократии, возможной только при достижении человечеством духовного абсолюта – Царства Божия, наступления эсхатологии – Благого Конца, объединяющего человека с Богом в любви.

Другую не менее важную причину нивелировки человеческой личности видит Мережковский в стремлении современников к равенству без свободы и вопреки ей. Эта проблема, поднятая Ф.М.Достоевским в «Легенде о Великом Инквизиторе» и в «Бесах», серьезно рассматривается философом и становится одной из основных тем его размышлений. Пример равенства без свободы, обернувшегося рабством, для Мережковского, – социалистическое государство, которое по причине приверженности к безличности философ ставит на одну ступень с фашистским и считает воплощением абсолютного зла на земле. «Мера личности – качество, а наша мера – количество. Свойство личности – неповторимость, единственность, а наше свойство – повторения бесконечные. Главная воля наша – быть похожими на всех больше, чем муравей похож на муравья или один древесный лист на другой, быть похожими, как одна водяная капля похожа на другую. Воля наша – быть не цельными, а частью, не

¹ Там же. – С.15.

² Там же. – С.17.

³ Там же. – С.12.

единицей, а дробью: сначала органической клеткой огромного государства, народа, племени, а потом механическими атомами той мертвой глыбы вещества, которой нам кажется мир. Как сильна в наши дни эта воля к безличности, видно из того, что на обоих полюсах нашей государственности – в коммунизме и фашизме – в самовластии всех над одним и самовластии одного надо всеми, – воля эта господствует одинаково. Противоположнейшие идейности во всем – фашизм и коммунизм – сходятся только в одном – в воле к безличности. Левая рука, может быть, не знает, что делает правая: та разрушает, эта создает; но обе все-таки делают одно и то же дело: борются с Личностью, как с исконным врагом своим; подавляют ее как ненужную для себя или вредную силу».¹

Современную государственность Мережковский признает несостоятельной и не способной обеспечить свободу Личности. В тоталитарном государстве, будь оно социалистическим или фашистским, Личность полностью уничтожена, в демократическом буржуазном государстве – подавляется. Теократия – идеал Мережковского, полагающего что только Церковь Христа в любви и свободе может сохранить Божественную Личность человека, с наступлением Третьего Завета – Царства Святого Духа-Матери способного получить полную свободу и обрести Божественные черты. Царство Божие представляется Мережковскому обществом совершенных Личностей, соединенных в Духе с Богом. Государство личность игнорирует, «в лучшем случае, личности не видит, а в худшем – казнит. Церковь ставит Личность во главу угла, потому что сам Основатель Церкви есть первое и последнее, никогда не превзойденное и непревосходимое явление божественно-человеческой Личности. <...> Высшее в Государстве – закон, то есть, в последнем счете, насилие над Личностью. Высшее в Церкви – Любовь, то есть, в последнем счете, воскрешающее освобождение Личности. Государство

¹ Мережковский Д.С. Реформаторы: Лютер, Кальвин, Паскаль. – Брюссель, 1990. – С.4.

приносит человека в жертву себе; в Церкви приносит в жертву Себя за человека Тот, Кого весь мир не стоит».¹

Важный аспект философской концепции Мережковского – отношение последнего к исторической Церкви. Значимым в этом смысле становится вопрос об отношении Церкви ко Христу. Абсолют личности Христа выводится философом из Его совершенной богочеловеческой природы и мессианского предназначения – призвания разбудить божественное в человеке, приблизив голос вечности, открыть путь к обожению и Воскресению. Личность Христа, для Мережковского, – самое великое воплощение Духа в земном человеческом образе. Победоносное свершение духовной эволюции человечества представляется возможным лишь путем отказа последнего от накопительства материальных благ, преодоления насилия обезличивающего государства и обращения ко Христу. Отступничество человека XX столетия от Христа очевидно для философа. Забвение идеала абсолютной Личности Мережковский находит не только в миру, но и в Церкви, обессилевшей при разделении на множество ветвей. Философ отмечает неспособность исторической Церкви, помнящей лишь Христа «закованного в ризы», окруженного мертвыми догмами канона, принять живую Личность Иисуса. Представляя Церковь поводом человечества на пути к духовному абсолюту – Третьему Царству Духа, Мережковский видит основной задачей Церкви необходимость, следуя путем покаяния и очищения, узнать Христа по плоти, воссоединиться в любви к Нему. «Наше разделение есть величайший из соблазнов мира... Все мы должны устыдиться и покаяться в том, что довели Церковь нашим грехом до такого бессилия», – пишет философ.²

Идеал Мережковского – создание экуменической Церкви, способной соединить в себе все ветви христианства и привести человека к достижению духовного абсолютa – наступлению Царства Третьего Завета – Царства Божия на земле. Особую роль в этом смысле Мережковский отводит русской

¹ Там же. – С.5.

² Там же. – С.23.

православной Церкви, приписывая ей способность стать объединяющим началом для всего христианского человечества: «Иоанн кончит “великую распрю” Петра и Павла в веках и народах; две расколовшиеся половины христианского Запада, две Церкви, католическую и протестантскую, соединит христианский Восток – Православие, но уже не прошлое и не настоящее, а будущее – Церковь Иоанна в Третьем Завете Духа».¹ Философ призывает Церковь позаботиться о наступлении Царства Святого Духа путем создания всемирного человеческого братства: «Только тогда, когда все три разделившихся Церкви – Петра, Павла, Иоанна – Римское Католичество, Протестантство и Православие – скажут вместе: “Дух Святой, приди!” только тогда будет Единая Вселенская Церковь».² Справедливо замечание Темиры Пахмусс, сделанное по поводу христианских воззрений философа: «Для Мережковского историческое Христианство было необходимой фазой в эволюции религии на пути к религии Святой Троицы. Церковь Второго Пришествия, апокалиптическое Христианство, воспримет в себя Церковь Первого Пришествия, историческое Христианство. Историческое Христианство станет тогда органической частью всемирной Церкви; оно сольется с апокалиптическим Христианством. Апокалиптическое Христианство, таким образом, завершит историческое Христианство».³

Итак, идеал Мережковского – исполнение Третьего Завета, сошествие Царства Святого Духа на землю. Три – в его философии число всеобъемлющее и все соединяющее. Каждая мысль Мережковского трехчастна: тезис, антитезис, синтез. Два утверждения друг другу противоречат, но в третьем согласуются. Две ипостаси Троицы: Отец и Сын согласуются в третьей – Матери-Духе: Три в Одним. Мережковский утверждает новый тип религиозного знания – высшее мистическое познание в Троице. Соглашаясь с Темирой Пахмусс, отметим, что Троица у Мережковского – мистическое

¹ Там же. – С.27.

² Там же. – С.28.

³ Там же. – С. VIII.

откровение метафизического монизма. Монизм есть мистическая победа над метафизическим дуализмом. Таким образом, Три в Одним – это высшая победа религиозного монизма над религиозным дуализмом. Создание экуменической Церкви Мережковский представляет как единственный путь победы монизма Троицы над дуализмом нынешнего христианства, знающего только Отца и Сына, забывшего Святой Дух. Путь соединения человека с Духом Святым, приводящий к обожению человека и достижению вечной жизни в Царстве Божием представляется философу единственной возможностью спасения человечества от гибели, перехода к хаосу и небытию. Предчувствие конца у Мережковского настойчиво, неизбежно и катастрофично.

Свободная воля человека определяет в концепции философа финал мировой драмы, предоставляющей человечеству выбор между гибелью и спасением. Поэтому Мережковский придает огромное значение роли личности в истории. Справедливо отметила Темира Пахмусс: «Как и Владимир Соловьев, Мережковский придерживался мнения, что внутренняя борьба человека представляет собой фазу в человеческой эволюции, часть мирового процесса и общее единоборство против несуществования».¹

Самая уникальная Личность – Христос – выполняет в философии Мережковского роль символа высшего – Духовного мира, принесшего в низший материальный мир весть о возможности воссоединения двух миров, завершении духовной эволюции и открывшего для человека путь к Царству Божьему. Существование дальнейшей истории человечества в представлении философа имеет смысл только, благодаря бытию отдельных Личностей, сумевших приблизить человечество к духовному абсолюту. Философией истории мотивируется название трилогии Мережковского эмигрантского периода «Лица Святых: от Иисуса к нам». Название точно отражает смысл философской концепции писателя, центр, начало и конец которой,

¹ Там же. – С.V.

согласующий все противоположности, – Христос. Личности отдельных людей, сумевших воплотить в себе некоторые черты божественного абсолюта, приблизившие человечество к конечной цели духовной эволюции – Царству Божьему, рассматриваются философом как движущая сила истории. Все романы Мережковского в эмиграции после «Иисуса Неизвестного» – рассказ о них: «Павел. Августин», «Данте», «Наполеон», «Жанна д'Арк и Третье Царство Духа», «Святой Франциск Ассизский», «Испанские мистики: Св. Тереза Иисуса, Св. Иоанн Креста», «Маленькая Тереза», «Реформаторы: Лютер, Кальвин, Паскаль».

Каждая Личность, воплощая одну из сторон духовного абсолюта философской концепции писателя, служит общей цели духовной эволюции человечества – стремится к завершению истории Благим Концом – Апокалипсисом и всеобщему спасению человечества через обожение и Воскресение в Третьем Завете Матери Духа. Св. Франциск – воплощение борьбы с собственностью, первый противособственник на земле, Наполеон – воплощение идеи всемирного справедливого устройства, жажды всемирности, Св. Тереза Иисуса и Св. Иоанн Креста – воплощение идеи Богосупружества, Лютер, Кальвин и Паскаль – отражение идеи реформации Церкви, предтечи создания объединенной экуменической Церкви и т.д.

Таким образом, Царство Божие для Мережковского – альтернатива безликой государственности XX столетия, в которой философ, соединяя Личность с Богом, стремится вернуть божественный смысл Личности. Подобный метафизический подход писателя к философии имеет в своей основе не просто менталитет книжника и энциклопедиста, вобравший в себя традиции всемирной идеалистической философии, освоенные на русской почве философией религиозного ренессанса, и теософскую традицию христианского мистицизма, но и личный опыт страдающей человеческой души, оказавшегося в изгнании и лишенного родины человека. Вынужденное изгнание стало благодатной почвой для славянофильских настроений Мережковского о

мессианском предназначении России в осуществлении духовной эволюции человечества и его непримиримых взглядов на социалистический строй Российского государства как на воплощение абсолютного метафизического зла. Полемизируя с атеистической философской мыслью: философией марксизма, господствующей в России XX столетия, европейской философией атеистического экзистенциализма Камю и Сартра и, в первую очередь, с человекобожеской религией Ницше – философская концепция Мережковского отвергает любую попытку человека устроиться без Бога и утверждает божественность человеческой Личности, поднимая последнюю на недостижимую высоту, наделяя ее свободой выбора и ответственностью за сделанный выбор.

Феномены земные и небесные

Фред Пирс.

Сохраним сердце планеты*

Буйные тропические леса на берегах Амазонки и на побережье Африканского континента всегда считались легкими нашей планеты, но в последнее время появилось предположение, что они являются также и сердцем планеты. Виктор Горшков и Анастасия Макарьева из Санкт-Петербургского института ядерной физики выдвинули предположение, что леса создают ветра, которые разносят влагу по всем континентам. Ученые считают, что испарение влаги над лесом сильнее, чем над океаном.

Прибрежные леса, полагают эти русские ученые, поглощают влажный воздух из океана, а затем ветра разносят влагу на тысячи километров. Так, тропический лес с берегов реки Амазонки выпускает в воздух ежедневно 20 триллионов литров влаги. Теория русских ученых основывается на том факте, что регионы Западной Африки, не имеющие тропических лесов, засушливы, а в Северной Австралии количество осадков в прибрежных районах достигает 1600 миллиметров в год, тогда как в центре континента количество осадков равно только двумстам миллиметрам в год (с.6). В Конго, где тропический лес покрывает всю территорию страны, количество осадков на побережье и в центре одинаково – две тысячи миллиметров в год.

Ведущий специалист института сохранения тропических лесов в Уганде Дуг Шейл (Doug Sheil) поддержал теорию русских ученых, сказав, что вырубка лесов приводит, как правило, к уменьшению количества дождей на 20–30 процентов (с.7). Дуг Шейл считает, что Горшков и Макарьева правильно указали на тот факт, что вырубка лесов в большой степени влияет на климатические условия. Однако, если естественные леса могут создавать дождь, пишет автор реферируемой статьи, то и «насаждение лесов может

* Pearce F. Keep the planet's heart pumping // New scientist. – L., 2009. – Vol.202, N 2702. – P.6–7.

вернуть планете дожди» (с.7).

И.Г.

С.Пол-Чудхари.

По следам мистических животных*

Что заставляет многих людей верить в существование волшебных животных? Американские ученые Крис Лейверс и Джошуа Блу-Бахс попытались исследовать этот вопрос в своих книгах. Крис Лейверс в книге «Естественная история единорогов» бьется над античным мифом, а Джошуа Блу-Бахс пытается разобраться в мифе вполне современном.

«Естественная история единорогов» («The Natural History of Unicorns») – это научная работа, автор которой рассматривает проблему единорогов, дабы проиллюстрировать ее тысячелетнюю историю. Сведения о единорогах встречаются не только у древних греков, но и в различных культурах средневековой Европы, Африки и даже Северного полярного круга. Описания внешнего вида этой химеры используют образы реально существующих животных – быка, лошади, козла, носорога. В средневековых христианских сочинениях единорог считался символом чистоты и девственности, его рогу приписывались целебные свойства при лечении многих болезней. Крис Лейверс полагает, что проблема единорога соответствовала идеологии и вере различных обществ, а это позволяет исследовать «глобализацию» античных времен.

Джошуа Блу-Бахс в книге «Бигфут: жизнь и время легенды» («Bigfoot: the life and times of a legend») рассказывает о человекообразной обезьяне «бигфут» («большая нога», англ.), т.е. о мифе распространившемся в XX веке. Он пишет, что «гималайская легенда о снежном человеке *йети* стала фольклором индустриального века» (с.44). Эту легенду распространяют средства массовой

* Paul-Choudhury S. On the trail of mystical beasts // New scientist. – L., 2009. – Vol.42, N 2702. – P.44–45.

информации, опираясь на отсутствие подробных сведений о еще малоизученных обширных территориях канадской провинции Британская Колумбия и северо-западном районе Соединенных Штатов Америки, где тянутся скалистые горы. Человекообразная обезьяна «бигфут» или «sackboг» (на языке одного из индейских племен, обитающего в этом районе), согласно легенде, является приматом, ростом от 6 до 15 футов (1,8 или 4,6 метров), и водится на северо-западе США и на западе Канады. В это верят энтузиасты-охотники, но постепенно их вера в «бигфута» угасает. Автор реферируемой статьи считает, что в основе веры в «дикого человека» лежит аккадский эпос «Гильгамеш», который восходит к последней трети III-го тыс. до н.э., о могучем Гильгамеше и диком человеке Энкиду.

И.Г.

Э.В.Комина.

Эстетика синестезии: к истории вопроса*

Синестезия (от греч. *synáisthēsis* – смешанное ощущение) есть такое явления восприятия, когда при раздражении данного органа чувств наряду со специфическими для него ощущениями возникают и ощущения, соответствующие другому органу чувств (напр., «цветной слух» – звуковые переживания при восприятии цвета, «светозвук», «видимая музыка», «музыка сфер» и пр.).

«Гармония сфер» или «музыка сфер» – это античное учение о музыкальном звучании планет, в том числе Солнца и Луны, в рамках геоцентрических представлений Евдокса (ок. 408–355 до н.э.), Птолемея и др. В древнегреческую философию учение о «музыке сфер» было введено

* Комина Э.В. Эстетика синестезии: к истории вопроса // Эстетика: прошлое, настоящее и будущее. – М., 2007. – С.264–270.

Пифагором. Пифагорейцы считали всю Вселенную «гармонией и числом».¹ Впрочем, представление о связи музыки и космоса было распространено уже в Древнем Египте и Вавилоне, в Индии и Китае. «Христианская мысль через отцов церкви, философов и ученых-теоретиков Средневековья также восприняла учение о «гармонии сфер».² Согласно пифагорейцам, пишет автор реферируемой статьи, «все планеты вращаются вокруг Земли по орбитам, пропорциональным ступеням гаммы, и постоянно издают при этом неслышимые звуки музыки сфер» (с.265).

Попытки понять феномен синестезии продолжались в дальнейшем в цветомузыкальном направлении. И.Кеплер (1571–1630), И.Ньютон (1643–1727) стремились определить точный символизм звучания. В 1742 г. «музыке цвета» посвятила специальное заседание Российская Академия наук. Проблем синестезии касались в своих работах такие философы, как Д.Локк, Г.В.Лейбниц, Д.Дидро, И.Гердер. О синестезии в ее цвето-звуковом аспекте писали Э.Т.Гофман и И.В.Гёте. Романтики считали, что разделение цветового спектра на семь цветов аналогично семиступенному строению диатонической гаммы, т.е. основного звукоряда.

Символисты, напоминает автор реферируемой статьи, буквально манифестировали синестезию в своем творчестве, акцентируясь на приеме «смешения чувств» (с.266). На рубеже XIX–XX веков синестезия оказалась феноменом, который изучали различные науки: психология, лингвистика, эстетика. Футуристы, деятели искусства Серебряного века экспериментировали со звуками. Д.Бальмонт писал: «Творчески мыслящий и чувствующий человек <...> знает, что звуки светят, а краски поют, и запахи влюбляются» (цит. по: с.267). Однако многие относились к синестезии в искусстве отрицательно – Л.Толстой, М.Горький, А.Франс, Г.Мопассан.

«Искусство кинематографа воплотило в себе попытки остальных искусств “заговорить другим языком” сблизиться с другим искусством» (с.268). В работе

¹ См. об этом: Философский энциклопедический словарь. – М., 1983. – С.101.

² Словарь античности. – М., 1989. – С.122.

«Вертикальный монтаж» С.Эйзенштейн к условной «партитуре» киноизображения прибавляет партию звука (с.269). О соизмерении звука и изображения, т.е. о звукозрительном искусстве, писали многие. Д.Бальмонт в работе «Светозвук в природе и световая симфония Скрябина» призывал художников помнить и о «дисгармониях и бесчисленных комбинациях, с перевесом одного искусства, с перевесом противоположений искусств на почве молчаливого созвучания других». Эта концепция в эстетике получила название «полифонического синтеза» и «внутреннего контрапункта», заключает автор (с.269).

И.Г.

Моститые технологии*

Представители народа кхаси, проживающие в индийском штате Мегхалайя, уже пару сотен лет не строили мосты, а выращивали их, используя в качестве «строительного материала» корни *Ficus elastica*. Процесс выращивания моста довольно долгий и может занимать несколько лет (принцип, в общем-то, простой: корни дерева, растущего на одном берегу, медленно перетягиваются на другой берег), но когда ты живешь в одном из самых влажных регионов мира, а с технологиями у тебя немного не сложилось, выбирать особо не из чего. Выглядят такие мосты, конечно, не очень надежно, но это впечатление обманчиво: на самом деле, естественный мост может выдержать до полусотни человек.

Сейчас до кхаси добралась цивилизация, и в районе даже появилось несколько стальных мостов, однако и корневые из моды не вышли – на них обратили внимание владельцы расположенных неподалеку санаториев, и теперь кхаси строят новые мосты из корней фикуса, но уже в туристических целях.

И.Г.

* Печатается по: Компьютерра. – М., 2009. – № 31(795). – С.27.

Теория и история культурной среды

Т.В.Кузнецова.

Феномен моды – эстетические аспекты*

Мода – это господство определенных вкусов, образцов и предпочтений: в широком смысле – в жизни и в культуре, в узком – в эстетике одежды, косметики, прически и т.д. Мода «выступает как специфическая форма творчества <...>, как пассивное следование некоторым установившимся на известный период времени образцам» (с.209). Как отмечал Гегель, мода есть изменение человеком своей природной формы. Впрочем, мода проходит быстро, и то, что еще вчера волновало воображение, сегодня может показаться неинтересным, банальным. Старомодное, вышедшее из моды зачастую кажется нелепым, а то и безобразным. «Символические функции моды и характерная для нее динамика связаны с присущим ей механизмом «эстетизации действительности» (с.210). В Европе возникновение моды приблизительно относится к XIV веку. В России мода зафиксирована в XV–XVI веках, а само слово «мода» произошло от французского «Mode» (образ, способ) и в эпоху Петра I имело значение «образец». К XVIII веку относится у нас пословица «То не грешно, что в моду вошло» (с.211).

В современном обществе мода выполняет «важные социально-психологические функции» (с.212). Мода в современном обществе «удовлетворяет две противоположные потребности: отличаться от других и быть похожим на других» (с.213). Важнейший вопрос эстетической диалектики моды – соотношение в ней общего (всеобщего) и национально-особенного. Общеευропейские стили в моде имеют (каждый) и свои специфически национальные корни.

Классическая сфера моды – одежда. В период готики господствовала бургундская мода. «Эпоха Возрождения отдала приоритет итальянцам.

* Кузнецова Т.В. Феномен моды – эстетические аспекты // Эстетика: прошлое, настоящее и будущее. – М., 2007. – С.208–216.

Маньеризм принес с собой утверждение испанского костюма» (с.214). Типичной модой аристократии является мода рококо. В этот период в костюме широко используются ленты, перья, живые цветы. В XVIII–XIX вв. эпицентром моды в мире стал Париж (и отчасти Лондон). После Второй мировой войны молодежная мода создавалась на основе американской одежды для отдыха. До XIX века мода оставалась анонимной, подобно народному творчеству. Но с момента основания первого Дома моделей (La Haute Couture) искусство создания модной одежды становится авторским (Дж.Версаче, Дж.Ферре, И.Сен-Лоран и др.).

И.Г.

Материальная культура

Тайны китайской кухни*

Аналогично тому, как в Европе приветствуют человека, интересуясь его делами и самочувствием, в Китае принято спрашивать, поел ли он. В городах подобное приветствие используется при общении со знакомыми, в деревнях – практически во всех случаях.

Говорят, что столь высокое внимание к еде обусловлено тем, что китайцы в своей долгой истории часто голодали и в неурожайные годы были вынуждены употреблять в пищу даже каменную крошку, ядовитые желуди и пр., но подобное доводилось испытывать и другим народам, так что дело, очевидно, не только в голоде. Еда для китайца – это одно из немногих настоящих удовольствий в жизни, возможно, самое большое. Китайцы признаются, что они живут, чтобы есть, а не как остальной мир, который ест, чтобы жить.

В Китае понятия «пища», «блюда», «живот» не просто постоянно фигурируют при общении людей, они воспеваются на протяжении всей истории. На гастрономическую тему сочинялись поэмы, новеллы, повести, научные трактаты. Самые большие шедевры китайской литературы изобилуют описаниями блюд и их поглощения героями.

Отдельная и весьма почитаемая отрасль китайской литературы – поваренные книги. Почти каждый китаец – хороший повар. Влюбленные в чревоугодничество китайцы считают кухню особым достижением своей цивилизации, многие из них уверены, что китайская кулинария не знает равных под солнцем.

Уверенность китайцев в совершенстве национальной кулинарии подкрепляется ее популярностью за рубежом. Нет, наверное, города на земном шаре, где не было бы китайских ресторанов и где они не процветали бы. Вместе

* Бажанов Е.П. Съедобные драконы. Тайны китайской кухни. – М., 2008. – 128 с.

с тем, однако, следует признать, что не всеми она безоговорочно принимается. Многие начисто отвергают китайскую кухню. И тому есть основания.

Одной из причин тому является всеядность китайцев. Сами китайцы шутят, что они едят все, что ползает, кроме танка, все, что плавает, кроме подводной лодки, все, что летает, кроме самолета. Все предметы окружающего мира они делят на ядовитые и неядовитые. Все неядовитое можно есть. И даже из ядовитого кое-что годится в пищу. В какой-нибудь провинциальной забегаловке вы рискуете съесть мясо собаки, кошки или крысы. Среди гуандунских деликатесов почетное место занимает змеиное мясо. Запивать подобное рагу предлагается вином из змеиного желчного пузыря: на глазах посетителя официант разрезает ножницами желчный пузырь и спускает жидкость в чашку, куда добавляется теплая вода. Более экзотичным угощением в Гуандуне раньше были обезьяньи мозги. В центре обеденного стола вырезалась дыра. Живую обезьяну сажали под стол, в эту дыру просовывали ее голову, сжимали тисками. Затем на голову животного лили кипяток, отсекали теменную часть и прямо из черепа зачерпывали ложками готовое блюдо – горячие мозги. Ходят слухи, что кое-кто и сейчас в Гуандуне продолжает баловать себя столь экстремальным способом. Китайцы едят разнообразных насекомых, пчелиные коконы, ящериц и многое, многое другое.

При этом китайцы, конечно, не отказались от обычной пищи. Их излюбленным мясом остается свинина. Свинья, как источник этого мяса – обожаемое в Китае животное, вроде коровы в Индии. Говядину и баранину в Китае употребляют в гораздо меньших количествах. Известно значение риса в китайском рационе. Наряду с ним потребляют и другие зерновые, варят различные каши, очень любят мучные изделия: лапшу, вермишель лепешки, пельмени, пампушки, сладкое печенье и др. Идут в пищу птица, яйца, овощи. Одной только капусты в Китае сотни видов, некоторые из них выращиваются свыше шести тысяч лет.

Несмотря на широкую палитру продуктов, используемых в Поднебесной,

есть все же такие, которые китайцы не едят или едят, но пока не любят. Они так и не приучились к молоку и сыру, хотя на протяжении веков об этих продуктах знали от соседей-монголов. Привыкнуть к молочным продуктам дальневосточным народам мешают гены, ведь их предки не пили молока.

Невкусна для китайцев русская водка. Она представляется им пресной, как вода, без запахов и ароматов, присущих местным спиртным напиткам. Отказываются китайцы есть сырые устрицы, они вообще не любят сырые продукты. В начале XIX века на северо-западе Китая под русским влиянием стали печь хлеб, но по-настоящему он так и не привился – он плохо сочетается с традиционной пищей. Несмотря на все увеличивающееся западное влияние, по большому счету гастрономические привязанности китайской нации не поддаются воздействию ветров глобализации.

Важная особенность китайской кухни – ее направленность на придание пище целебных свойств. Еда, с точки зрения китайцев, должна быть не только вкусной, но и лечить. С давних времен сложилась практика совмещения специальностей врача, фармацевта и повара. Чтобы «сконструировать» такую пищу, китайцы постоянно, на протяжении веков экспериментируют с продуктами, делая в кулинарии все новые открытия. Среди наиболее значительных открытий китайских кулинаров-фармацевтов выделяется магический тоник женьшень. Всего же в Китае используют более пятисот различных тонизирующих субстанций, получаемых от окружающей природы. Их смешивают с обычными продуктами, создавая лечебные деликатесы.

Хотя надо отметить, что многие из блюд китайской кухни содержат в себе очень жирное мясо и чрезмерно острые соусы и к здоровой пище их отнести трудно.

Любовь китайцев к кулинарному изобилию и многоцветию явилась причиной возникновения огромного количества знаменитых блюд с оригинальными названиями. Например: «серебряный колокол, зарытый в снегу», «белые кролики на лужайке», «плавающий дракон заигрывает с

фениксом», «лунный свет пробивается сквозь кружевной занавес» и многое другое.

Китайские повара любят присваивать блюдам имена знаменитостей и еще в большом почете те блюда, к которым питали слабость сами знаменитости. Есть также великое множество блюд, которые без связи с громкими именами прошлого почитает все население. Это прежде всего утка по-пекински. Общипанную и выпотрошенную птицу (специальной породы, выкормленную зерном и имбирем) ошпаривают кипятком и обливают сиропом, благодаря чему ее кожица приобретает румяный цвет и делается хрустящей. Жарится утка на специальных дровах из фруктовых деревьев, что усиливает ее аромат. Утка по-пекински это не просто блюдо, за этим названием скрывается целый банкет. Сначала подаются десятки кушаний из лапок, печени, языка, кишок, сердца, желудка птицы. И только затем кусочки утиной мякоти с хрустящей корочкой, завернутые в пергаментно тонкие блинчики.

Огромное количество блюд делается из обыкновенной курицы. Большой популярностью пользуется блюдо «мапо доуфу» – соевый творог с говяжьим фаршем, побегами чеснока и острым перцем.

Из деликатесов распространены личжи – круглые ягоды с жесткой корочкой-скорлупой земляничного цвета и водянистой сладкой мякотью. Отдельный класс составляют блюда, связанные с определенными праздниками.

Правила и методы приготовления пищи в Китае, которые превратились в своего рода законы, имеют многовековую историю. Нарушать их недозволительно. Если неукоснительно не придерживаться старинных кулинарных законов, не получится истинно китайского блюда. Поэтому некитайцам китайская стряпня не удастся.

Китайская кулинария требует качеств, которые присущи именно китайцам и проявляются во всех сферах их жизни. Это – огромное трудолюбие, терпение и выносливость.. Это – способность к осуществлению тонких, ювелирных операций, точность, расчет, ловкость и, кроме того, наличие композиционного

таланта в создании, украшении и подаче блюд.

Еще один аспект кулинарного искусства в Китае – правильное смешивание компонентов в единую композицию. Проникая друг в друга, делясь соками и ароматами, продукты создают неповторимый ансамбль.

Большое увлечение китайских поваров – маскировка истинного состава и качества ингредиентов. В вегетарианском ресторане делают овощные блюда, которые не только выглядят, но и пахнут как курятина, крольчатина, рыба, яйца. Свинину перерабатывают так, что ее принимают за курятину, собачатину маскируют под свинину. Из лепестков хризантем путем многочисленных манипуляций готовят продукт, по вкусу напоминающий сухофрукты. Напротив, настоящие фрукты солят и квасят таким образом, что в итоге они преобразуются в горькие и страшные на вид каракатицы.

Подобная традиция сложилась еще в глубокой древности, когда император и его окружение возвели поглощение еды в своего рода спорт с элементами трюкачества. Просто так есть стало скучно, хотелось забав, и поварам приказывали создать какой-нибудь шедевр.

Важная стадия приготовления пищи в Китае – ее ароматизация. В блюда добавляют всевозможные приправы – соусы, подливы, пасты, уксус, спиртное, чай. Иногда приправа включает в себя до 50 элементов. Поражает разнообразие пряностей: это все виды перца, имбирь, корица, цедра, лук, черемша и десятки диких трав, цветы камелии, розы, бергамота.

Что касается напитков, то всем известно о существующем с древности в Китае культе чая. Китайцы первыми в мире научились выращивать чайный лист уже в III веке до нашей эры. Иностранные сорта чая китайцы не признают, считая свои самыми лучшими. Предпочтение отдается зеленым сортам. Считается, что чай помогает от многих болезней, обладает способностью снижать лишний вес. Чаепитие и все, что с ним связано, возведены в китайской цивилизации почти в ранг искусства.

Уважением среди китайцев пользуется и спиртное. Они гордятся своими

спиртными напитками не меньше, чем кулинарией. Однако их традиционные напитки содержат много сивушного масла и обладают специфическим резким запахом. Редко кому из иностранцев нравится китайская водка.

К чести китайцев надо отметить, что в Китае нет проблемы алкоголизма. Там в общественных местах не встретишь пьяных, и народ пьет очень умеренно. Считается, что китайцам не позволяют много пить гены, они плохо переносят спиртное.

Следуя издавна установившейся традиции, китайцы имеют привычку питаться вне дома. День начинается с того, что трудовой люд перекусывает в харчевнях. Обедают китайцы в основном тоже в общепите и почти неизменно с двенадцати дня. После обеда положен сон. Неважно где, лучше, конечно, в постели дома или в гостинице, но если такое невозможно, то позволительно в машине, на крыльце, лавке, газоне. Чтобы дать гражданам выспаться, перерыв длится два часа.

Вечерняя трапеза – часто главная, самая обильная и продолжительная. С темнотой китайские города превращаются в гастрономическую Мекку – создается такое впечатление, что все люди только и делают, что едят до поздней ночи. Правда, в начале 1980-х годов Китай поражал не столько гастрономическим раздольем, сколько, наоборот, убожеством общепита, но и тогда в отличие от других развивающихся стран, там редко кто травился или заражался.

В китайском общепите не существует какого-то определенного порядка подачи блюд. Вся еда приносится на подносах на всю компанию сразу или почти сразу и расставляется в центре стола. Каждый из присутствующих цепляет с подносов то, что ему приглянулось и отправляет в рот или реже перекладывает на свое блюдце или в пиалу с рисом. Человек при таком порядке может отведать десятки самых разнообразных блюд. Поэтому китайцы любят утолять голод большими компаниями.

Цены в китайском общепите вполне доступны и адекватны жизненному

уровню населения. Так было даже в 80-е годы. Но, несмотря на дешевизну общепита, китайцы не отказываются еще от одной традиции: спорить по поводу того, кто заплатит по счету. Принято, что платит пригласивший, но расклад ролей не всегда очевиден, и тогда члены компании начинают чуть ли не драться за право расплатиться.

Именно в желудке человека, считают китайцы, помещаются его знания и ученость. Китайским эквивалентом европейской фразы «пораскинуть мозгами» является выражение «пошевелить своими сухими кишками».

Т.А.Фетисова.

Лингвокультурология

Ю.Б.Кузьменкова.

От традиций культуры к нормам речевого поведения британцев, американцев и россиян*

Культурные традиции любого народа находят свое неповторимое отражение в языке, полноценное освоение которого носителями другой культуры невозможно без учета его национального своеобразия, постоянно напоминающего о себе в процессе межкультурной коммуникации и служащего источником взаимного непонимания.

Оригинальность каждой из культур заключается прежде всего в ее собственном способе решения проблем – перспективном размещении ценностей, которые общи всем людям. Истоками культурных традиций служат философско-религиозные воззрения, лежащие в основе мировосприятия или картины мира.

Самым непосредственным образом с восприятием культурных ценностей соотносится позиционирование человека в окружающем мире. Одной из врожденных черт человека, уходящей корнями в далекое прошлое, является «территориальность», которая связана с необходимостью определения границ жизненного пространства и их защиты как неременного условия выживания.

Представители британской и американской культур обладают высокоразвитым чувством «территориальности», которое усилилось под влиянием идей свободы и независимости, распространенных в индивидуалистическом обществе. «Собственная территория» превратилась в одну из базовых ценностей, и на первый план естественным образом выдвинулась необходимость сохранения (и расширения) ее границ. Именно здесь следует искать корни понятия *privacy*, которое своеобразно трансформировалось из врожденного чувства «территориальности» и привычки

* Кузьменкова Ю.Б. От традиций культуры к нормам речевого поведения британцев, американцев и россиян. – М., 2008. – 315 с.

к обособленности и далее распространилось на восприятие положения личности в пространстве и обществе, включая неприкосновенность как самой личности, так и окружающей ее «собственной территории».

В этом основополагающем для британцев и американцев понятии, эквивалент которого в русском языке, а, следовательно, в русской культуре, отсутствует, содержится квинтэссенция ценностей индивидуализма. Чувство «территориальности», своеобразно сочетаясь на почве британской и американской культур с «чувством privacy» под влиянием идей индивидуализма сформировала одну из основных ценностных ориентаций – дистанцированность.

Анализ особенностей восприятия пространства и времени, личности и власти в свете дистанцированности обнаруживает целый ряд расхождений в ценностных ориентациях представителей рассматриваемых культур.

Специфика восприятия пространства русскими, отражающая национальный «синтетический» образ мышления, была связана с целостностью их представления о мире и при определении места, отведенного в нем человеку, опиралась на традиции православия. Русскому человеку, с его устремленностью к жизни вечной и с верой, что человек – это храм божий, вместилище духа, было свойственно ощущать брэнность и кратковременность своего земного существования, и отношение к «своей территории» как к собственности занимало иное место в системе приоритетов, поскольку сама собственность имела лишь материальную (а значит, весьма относительную) ценность. Естественная для любого народа защита «своей территории» (например, от врагов) опиралась на идеалы иного порядка – духовного.

Восприятие пространства как гармоничного и иерархически организованного целого, а ценности времени – через призму человеческих отношений и, как следствие, отсутствие разграничения «целесообразного и социозэмоционального времени свидетельствует о гибкости подхода к его организации и отсутствию у русских «пространственно-временной»

дистанцированности.

Исследование ценностных ориентаций в «пространственно-временном» и «горизонтально-вертикальном» (отношения между членами социума) измерениях позволило определить основные характеристики рассматриваемых индивидуалистических культур. Главное – это обособленность личности, основанная на сильно развитом «чувстве privacy» – свободы и самодостаточности индивида, выражающаяся в личной независимости, замкнутости на своих интересах. Данная черта обуславливает высокую степень изолированности членов общества во всех сферах, включая семейную. В основе этой ценностной ориентации лежит эгоцентрический по своей природе принцип невмешательства.

Следующая характеристика этих культур – минимизация дистанции «по вертикали» при сохранении или увеличении дистанции «по горизонтали», исходящая из стремления к идеалам равенства и демократии при соблюдении права независимости и свободы личности. Результатом этого стремления к независимости является высокая степень дистанцированности личности – социальной, психологической и эмоциональной, что проявляется в тенденциях к разобщенности и изоляции в сфере социальной; замкнутости и сдержанности в сфере психологической; отчуждению и одиночеству в сфере эмоциональной. Эти тенденции определяют специфику межличностного взаимодействия практически на всех уровнях и в самых разных коммуникативных ситуациях.

Русская культура, основанная на христианском понимании любви и сострадания и, соответственно, на соблюдении принципов соборности и сопричастности, традиционно обнаруживала противоположные тенденции – к единению и сближению людей, к открытости и естественности, поскольку приоритетным было стремление к независимости духовной, а не внешней. В сфере социальной русский человек (обладая большей степенью внутренней независимости в силу отсутствия стремления к стяжанию материальных благ и отсюда привязки к частной собственности), будучи зависимым от власти, мог

свободнее регулировать дистанции «по горизонтали» и «по вертикали» при относительно больших размерах последней. Дистанцированность «по вертикали», основанная на соблюдении принципа иерархичности при асимметричном межличностном взаимодействии, характерная для коммуникативного поведения россиян, исходящих из признания фактического неравенства, контрастирует со стремлением к минимизации дистанции власти, наблюдаемом при общении британцев и американцев, ориентированных на демократичность и соблюдение принципа формального равенства.

Пространственно-временная организация общения также свидетельствует о проявлении диаметрально противоположных тенденций на поведенческом уровне: к дистанцированности и «формальной коммуникабельности» британцев и американцев и к сближению и открытости россиян. Дистанцированность британцев и американцев основана на восприятии пространства и времени как своеобразных материальных ценностей – с вытекающей отсюда необходимостью защиты незыблемости территориальных границ и пределов временных зон по аналогии с защитой прав собственности. Эта ориентация соотносится с сильно развитым ощущением неприкосновенности индивида и проявляется в строгом разграничении пространственных и временных зон. В русской культуре она основана на выделении человеческих отношений, вследствие чего сама система пространственных и временных зон нестабильна и больше зависит от различных непространственных факторов.

Специфика восприятия времени британцами и американцами проявляется прежде всего в установившемся рациональном подходе к организации жизненного распорядка: четкое структурирование монохронного времени (в системе монохронного времени действия выполняются последовательно и предпочтительна однонаправленность внимания) можно расценивать как проявление «временной» дистанцированности.

Русская культура на «шкале времени» во многом может быть отнесена к противоположному «полихронному» полюсу.

Полихронное время воспринимается, скорее, дискретно, здесь акцент делается не на следовании predeterminedному графику распорядку дня, а на эмоциональном характере встречи и человеческих отношениях. Время, необходимое для полноценного общения не ограничивается. Планы, хотя и существуют, не имеют самодовлеющей ценности.

Важной характеристикой, имеющей непосредственное отношение для понимания специфики коммуникативного поведения, является компромисс.

Ослабление компонента религиозности как следствие допущения компромисса в различении добра и зла привело к переоценке традиционных христианских ценностей и изменению базовых мотиваций. Изначально характерное для христианских традиций целостное мировосприятие основывалось на гармоничном сочетании духовной и мирской жизни при их иерархической соотнесенности как соподчиненных частей единого целого и отражалось в двоякого рода деятельности – во внутренней и внешней сферах. Для человека, утратившего опору на принципы веры, соответственно теряет смысл необходимость внутренней активности, поскольку его внимание обращено главным образом к миру земному. Образовавшуюся духовную пустоту он стремится заполнить словесно – рассуждениями о «вечных ценностях», в которые более не верит.

В традиции протестантизма в результате ослабления внимания к основополагающим моментам бытия возникает двойственность совершенно иного порядка – двойственность морали, основанная преимущественно не на делах, а на словах (которые с ними могут расходиться). Так называемая «ментальная резервация» служит благодатной почвой для укоренения привычки к формализму – равноценной сознательному допущению двусмысленности трактовок для оправдания нравственного индефферентизма. Основанная на двойных стандартах, она способствует развитию «толерантности к неоднозначности» и десемантизации базовых понятий. Для современной англо-американской культуры, с характерным для нее

рационализмом и субъективизмом, ориентация на достижение компромисса является доминантной и наблюдается практически во всех сферах жизни, тогда как в русской культурной традиции в целом наблюдается ориентация на бескомпромиссность, особенно в трактовке принципиальных вопросов.

Расхождения в культурспецифическом коммуникативном поведении проявились на уровне вербального общения и обусловили особенности речевого взаимодействия британцев, американцев и россиян.

Вся коммуникация по своей природе во многом определяется уровнем контекстности, лежащей в основе поведения, в том числе и речевого. В трактовке контекста применительно к общению отмечается, что при низкоконтекстной коммуникации основной объем передаваемой информации вербализуется, и ее участники обнаруживают тенденцию к прямолинейному однозначному пониманию самого сообщения или невербального действия, тогда как при высококонтекстной коммуникации большая ее часть заключается в невербальных элементах и выводится из общего контекста ситуации или сконцентрирована в самом человеке. В *БК*-культурах уделяется много внимания межличностным и социальным отношениям, так как предварительная информация, собранная в процессе развития последних может стать основой для установления (долговременных) контактов. Важную роль играют факторы, окружающие общение: предмет занятий, обстановка, статус коммуникантов, предыдущий опыт, культурная принадлежность. Полученные знания такого рода разделяются всеми участниками *БК*-коммуникации и не требуют объяснений в процессе непосредственного общения, позволяя более чутко реагировать на невербальные элементы. В *НК*-культурах межличностным отношениям уделяется немного внимания, в фокусе оказывается сам предмет общения, и людям приходится тратить много времени и энергии на его обсуждение и формулировку принимаемых решений.

Проблема информационной достаточности сообщения становится особенно актуальной при межкультурной коммуникации: ввиду существующих

различий в уровне контекстности наблюдается большая вариативность в отношении критериев выбора необходимого «оптимального» объема информации, ее соразмерности и запросам ее участников.

Самым существенным и отражающим глубинные мировоззренческие различия является расхождение в восприятии британцами, американцами и россиянами значимости формальной и содержательной сторон общения.

Комплексный подход к трактовке взаимообусловленных моделей поведения носителей рассматриваемых культур позволяет достаточно четко обозначить место выявленных доминантных черт в общей системе ценностных ориентаций. Выбор британцами и американцами дистанцированности в качестве главной установки и компромисса как средства ее достижения во многом определил основополагающее различие между ними и россиянами относительно расстановки акцентов на формальной и сущностной сторонах общения, которое, в свою очередь, обусловило базовые характеристики – конвенциональность и естественность, а также расхождения в трактовке остальных значимых аспектов коммуникативного поведения – прагматически обусловленных англоязычных и контекстозависимых русскоязычных.

Для индивидуалистических англоязычных культур базовой ценностной мотивацией общения является забота о сохранении лица коммуникантов и их privacy, что достижимо на основе создания бесконфликтной атмосферы исключительно посредством компромисса и предполагает строгое соблюдение условностей. Поэтому жесткая регламентация распространяется на все сферы общения (и его тематику), определяя структурную организацию и четкие правила взаимоотношений участников коммуникации. Общая установка на социальное равенство проявляется в усилении тенденции к демократичности и в распространении статусно-индифферентного унифицированного подхода к общению независимо от асимметрии социальных отношений. В результате для англоязычного поведения нормой являются неформальность, внешне свидетельствующая о близости взаимоотношений коммуникантов на фоне

чисто формального, поверхностного внимания к различным аспектам.

При общении у американцев и британцев наблюдается определенная склонность к многословию (характерная для *НК*-культур) при том, что в системе моносронного времени высоко ценятся краткость и точность. Склонность к многословию при невысокой степени информативности, к аффектации на общем фоне эмоциональной сдержанности, к многократной демонстрации преувеличенного внимания к собеседнику при нейтральном (а чаще – безразличном) к нему отношении отличает бытовое англоязычное коммуникативное поведение. Эта двойственность, коренящаяся в привычке к неоднозначной манере высказывания, лежит в основе таких распространенных, противоположных по своей сути стереотипов, как любезность и доброжелательное расположение (особенно американцев) и безразличие и холодность (особенно британцев). Представляется, что такая двойственность напрямую соотносима с конвенциональностью англоязычного общения.

Русскоязычное общение, с его доминантой на содержании, отличает взвешенное отношение к слову и серьезный неформальный подход, основанный на стремлении проникнуть в суть происходящего, результатом чего является, с одной стороны, достаточно высокая информативность беседы при отсутствии жесткой регламентации (как в отношении тематики, так и с точки зрения структурной организации), а с другой – дискуссионность, эмоциональная вовлеченность и активность участия в процессе коммуникации, бескомпромиссность и готовность открыто отстаивать свои принципы. В связи с традиционным акцентом на сущностных моментах – в окружающем мире и в людях – для русской культуры характерен индивидуальный (личностный) подход, при котором правила коммуникативного поведения также зависят от контекста, а в случаях социальной асимметрии – статусно-дифференцированный.

На вербальном уровне особенности соблюдения норм англоязычного общения проявляются в использовании различных стратегий. Как особая

стратегия речевого поведения, направленная на предотвращение конфликтных ситуаций и сохранение лица выступает соблюдение принципа вежливости. В практике речевого общения эта стратегия англоговорящими коммуникантами реализуется посредством различных тактик, для которых характерна высокая степень некатегоричности, неопределенности и косвенности. Стремление представителей индивидуалистических культур к поиску компромисса имеет целью избежать столкновения эгоистических интересов и сохранить свою основную ценностную ориентацию – дистанцированность. Что касается русских, то, поскольку эгоизм не является доминантой их национального характера, россиянину нет нужды постоянно заботиться о сохранности privacy – своей собственной и окружающих.

Именно высокая степень косвенности служит своеобразным камнем преткновения при попытках россиян полно воспринять суть англоязычной коммуникации. Эта особенность проявляется в наличии существенных и регулярных расхождений в семантическом и прагматическом значениях и в практике общения приводит к неприемлемому (с точки зрения россиян) противоречию между тем, что говорится и что реально подразумевается.

Стремление к достижению компромисса на вербальном уровне в англоговорящих культурах отражается в макростратегии маневрирования, ориентированной на любого из говорящих. Сами названия стратегий, образующих первую группу – дистанцирование, уклонение и намек – отражают характерные черты англоязычной коммуникации: высоко развитые возможности вербального маневрирования и лавирования, уклонения от прямолинейности и иносказательность высказываний, наиболее ярко проявляющиеся в побудительных речевых актах и в ситуациях, предполагающих выражение личного отношения или мнения и допускающих возможность регулировать ответственность за силу речевого воздействия и достоверность высказывания.

Оказание коммуникативной поддержки собеседнику в целях поддержания

разговора и поддержание коммуникативного контакта составили макростратегию реагирования, адресованную преимущественно слушающему, или, точнее – второму говорящему, который, не перехватывая инициативы, заполняет паузы, оживляя беседу отдельными репликами и выполняя свою основную функцию поддержать главного говорящего.

Каждая из коммуникативных стратегий имеет в английском языке характерное лингвистическое оформление, отражая специфику социокультурного подхода к общению.

Стратегия дистанцирования предполагает использование целого ряда лексико-грамматических средств, которые, отражая взаимодействие между коммуникантами, содержанием высказывания и действительностью, играют важную роль в реализации принципов коммуникативной вежливости, являясь своего рода регулятором взаимоотношений между собеседниками. Можно наметить две тактики дистанцирования, первая из которых связана со смещением временного плана, а вторая – с использованием модальных глаголов и условного наклонения.

Смещение временного плана можно использовать как грамматическое средство снижения категоричности высказывания для того, чтобы придать инструкциям, распоряжениям или приказам вид вежливой просьбы и облечь в тактичную форму вопросы личного характера, выражение намерений, различного рода предложения и т.д. По мнению британских исследователей, при решении таких речевых задач в качестве своего рода «дистанцирующих структур» уместнее употреблять не высказывания в Present Simple, а Past или Future, подразумевающие некое смещение в прошлое или будущее относительно момента речи, дающее свободу выбора ответных реплик.

Часто в тех же вопросах и просьбах используется продолженное время, сообщая им оттенок как бы вскользь брошенного замечания, а выражаемые в такой форме намерения или предложения звучат менее навязчиво.

Английские модальные глаголы, передающие благодаря своей семантике

целый спектр разнообразных оттенков модальности, являются незаменимыми «регуляторами вежливости», позволяя варьировать степень обязательности следовать совету, желательности выполнить просьбу, позволительности совершить действие и др. Обращение к условному наклонению также сообщает высказываниям определенную долю предположительности и гипотетичности, увеличивая дистанцию между его содержанием и прагматическим значением.

Стратегия уклонения предполагает использование определенного набора структур, смягчающих резкость высказывания и делающих их менее прямолинейным. Это вводные фразы, безличные предложения (в том числе и с вероятностным оттенком), формулы вежливых ответов и вопросов, утверждения в форме вопросов и ответов и пр.

Стратегия намека является характерной чертой эмотивной (т.е. вызывающей эмоции) коммуникации. Основная цель этой антиконфликтной стратегии – регулировать степень эмоционального воздействия на собеседника, сглаживая «острые углы» посредством снижения значимости высказывания, особенно в эмотивных речевых актах при помощи различного рода «допущений» и предположений. Обращение к данной стратегии вызвано стремлением продемонстрировать бережно-уважительное отношение к чувствам собеседника, когда речь идет о чем-то сугубо личном, требующем деликатного обхождения. На уровне речи желаемый результат достигается при помощи целенаправленного использования модальных модификаторов и ряда других лексико-синтаксических структур.

Стратегия коммуникативной поддержки собеседника включает прежде всего тактики усиления значимости высказывания и преувеличения, придающие высказыванию большую весомость, что можно трактовать как избыточную, чрезмерную вежливость, функция которой – продемонстрировать или подчеркнуть свой интерес к партнеру по коммуникации. Обращаясь к данной стратегии, коммуниканты подразумевают меньше, чем говорят. Однако их преувеличения не могут считаться «лживыми», поскольку функция

преувеличения состоит в достижении прагматического результата: «Я хочу, чтобы тебе было приятно», и в этом своем желании англоговорящий собеседник вполне искренен.

Стратегия поддержания коммуникативного контакта предполагает взаимную ответственность партнеров за создание комфортной атмосферы общения и гладкое течение беседы на основе адекватного реагирования, что достигается при помощи тактики ответных реплик и тактики заполнения пауз. Тактика построения ответных реплик в основном сводится к использованию ряда речевых формул и приемов, помогающих разнообразить краткие ответы да/нет, которые в традициях англо-американской коммуникативной культуры считаются не самыми вежливыми.

Поддерживая непринужденную беседу, поскольку продолжительное неловкое молчание может свести на нет усилия всего предшествующего разговора, бороться с паузами можно следующими способами: прежде всего не доводить до них, стараясь отреагировать на каждую реплику собеседника соответствующим вопросом, восклицанием или подходящим по смыслу междометием.

Человек, воспитанный в традициях русской коммуникативной культуры, не усмотрит ничего предосудительного в нарушении непрерывности беседы. Тишина для российской аудитории – прежде всего признак внимания и уважения к говорящему. Особенно нелегко бывает россиянину, забывшему об этом в ходе деловой беседы или интервью при приеме на работу.

Естественность в традициях русскоязычной культуры предполагает достаточную свободу выбора возможных линий поведения (в зависимости от контекста общения, социальной дистанции, интуиции, психо-эмоционального состояния коммуникантов и пр.), не ограниченную жестко регламентированными рамками условностей и при необходимости допускающую оказание коммуникативного воздействия на собеседников. Данная доминанта определяет такие черты русскоязычного общения, как

конкретность и однозначность, категоричность и эмоциональность.

Проявление эмоций регулируется, как правило, интуитивно – в соответствии с контекстом ситуации и основывается на традиции сопереживания и сочувствия, опирающейся на нравственные принципы.

Т.Ф. Фетисова.

К.В.Завьялова.

Представление о теле в русской лингвокультуре*

Лингвокультурологический подход состоит в описании материальных объектов культуры. Лингвокультурология изучает элементы культуры посредством языка, исследует национально-культурную специфику, взаимоотношение языка и культуры.

К.В.Завьялова из Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова полагает, что для русской культуры характерно двойственное отношение человека к телу. С одной стороны, стремятся не привлекать к телу внимания, а с другой стороны, напротив, в ходу откровенные выражения, связанные с человеческим телом. К.В.Завьялова рассматривает три типа ассоциаций, связанных со словом «тело»: тело как эстетический объект, достойный любования; тело как сексуальный объект; тело как объект, подверженный разрушению. Она анализирует названия наиболее популярных средств, предназначенных для ухода за телом, объясняя их соответствие культурному коду и показывая их связь с древнерусскими обычаями.

1) Средства по уходу за телом, названия которых содержат наименования продуктов питания (сахар, сливки, молоко и т.д.). Дело в том, что в русском лингвокультурном сообществе понятие «сладкий» рассматривается как наиболее положительный признак, а с молоком связано представление о

* Завьялова К.В. Представление о теле в русской лингвокультуре // Славянские языки и культуры в современном мире. – М., 2009. – С.266.

достатке и благополучии.

2) Средства по уходу за телом, названия которых связаны с эротической и сексуальной сферами (шелковое белье, секс в душе и пр.). Данные названия связаны с представлением о теле как о сексуальном объекте.

3) Средства по уходу за телом, названия которых относятся, как правило, к физическим метаморфозам (живая вода, молодильные яблоки и др.). Эти названия восходят к волшебным сказкам, где идет речь о возвращении молодости, здоровья и красоты.

4) Средства по уходу за телом, восстанавливающие физические силы и обладающие успокоительным действием (золотые сны, колыбельная, баю-бай). Таким образом, названия современных средств для тела по предписываемым им функциональным характеристикам схожи зачастую с артефактами из волшебных сказок.

И.Г.

Массовая культура. Образование

Е.Р.Пономарев.

Учебник патриотизма (литература в советской школе в 1940–1950 годы)*

Существенной вехой в истории советского школьного учебника по литературе стала Великая Отечественная война, ускорившая перемены внутри официальной идеологии. В русле этих процессов преобразался и школьный учебник по литературе. Изменения в трактовке привносились в него постепенно. Первым всплеском идеологического творчества стало завершение войны: в 1944–1946 годах «советизация» общей концепции учебника, подгонка ее под современность стала еще более интенсивной. Продолжением нового идеологического курса явилась очередная существенная переработка учебников, предпринятая в 1949 году. Она была связана с пресловутой борьбой с космополитизмом. Наконец, третья, самая значительная переработка коснулась учебников на рубеже сталинской эпохи и «оттепели». При этом не стоит думать, что на перемену учебника повлияла смерть Сталина. Новый учебник в целом сохранил идеологический стержень предыдущего, освободившись лишь от ряда устаревших формулировок.

В дальнейшем наступила идеологическая стабильность. Практически без каких-либо переработок учебники в редакции 1956 года дотянут до конца 1960-х, а некоторые просуществуют дольше. Таким образом, можно говорить о единой линии развития учебников с середины 1940-х по конец 1960-х годов. Это единство создавала становящаяся с конца 1930-х годов (в процессе подготовки к войне), громко декларируемая с первых дней войны и укреплявшаяся на протяжении всей послевоенной эпохи имперская патриотическая идеология, которая пришла на смену прежнему классовому подходу. Взаимозаменяемость понятий «класс» и «нация» широко

* Пономарев Е.Р. Учебник патриотизма (литература в советской школе в 1940–1950 годы) // НЛО. – М., 2009. – № 97. – С.28–63.

распространяется внутри советской идеологической системы. «Мировая пролетарская революция» – лишь начальный лозунг тоталитарной культуры. В основе ее всегда лежит коммунальное сознание, тот тип ментальности, который проходит некоторые закономерные стадии трансформации. Логика этих закономерностей такова, что классовая парадигма сменяется национальной. И русская литература в этой системе значений воспринимается уже не как полигон для воспитания классовой идеологии, а как учебник патриотизма.

Жертвенность во имя родины становится главной «похвалой», которая превращает просто писателя в великого сочинителя, достойного пристального внимания советских потомков. История литературы окончательно лишается содержательной динамики; писатели, древние и современные, застывают в лучах патриотизма. Если ранее политическая борьба групп внутри господствующего класса придавала эволюционному освещению художественной словесности некий эпохальный колорит, то теперь костюм патриота феодальной Руси и Советской России практически одинаков.

Прежнее «историко-революционное» толкование, разработанное для литературы 1860–1890-х годов, продемонстрировало свою жизнестойкость и на новом этапе. Логика развертывания идеологической схемы была вновь позаимствована из истории борьбы с самодержавием. Только романтика революционного протеста трансформировалась в постулаты так называемого «освободительного движения»: борьбе с самодержавием придавались все атрибуты национально-освободительной войны с иностранными захватчиками. Понятия «общественная борьба» и «патриотизм» стали контекстуальными синонимами. Теоретически это объяснялось таким образом, что подлинные патриоты из любви к народу стремились все силы ума и сердца отдать борьбе за прославление своей родины. Любить же родину в условиях самодержавия значило быть революционером; стать революционером – значило быть пламенным патриотом. Все видные писатели России начиная с автора «Слова о полку Игореве» провозглашались пламенными патриотами. Например,

патриотизм и, следовательно, величие Пушкина идеолог советского послевоенного литературоведения А.М.Ерголин доказывал тем, что поэт, в конечном счете, предвидел построение социализма и даже объективно тому способствовал, так как его творчество выражало передовые тенденции эпохи и тем самым служило народу, а также помогало народу успешнее идти вперед по пути своего освобождения.

Дальнейшее развитие «патриотической концепции» истории русской литературы вполне предсказуемо. В книге Ерголина «А.С.Пушкин – великий русский поэт» (1949) русский классик предстает уже не просто патриотом, но яростным борцом с космополитами, поскольку вел непримиримую борьбу против подражания иноземным образцам, выступал против прозы Бестужева, как подражательной, и высказывался против чрезмерного увлечения Жуковского переводами с иностранных языков.

В обновленном издании учебника по литературе для восьмого класса 1949 года из основного текста в приложение были убраны все параллели между русской и европейскими литературами. Следующим шагом стало изъятие в 1951 году западноевропейских приложений вместе с главой о Руставели. Учебник русской литературы был окончательно очищен от литератур иноязычных.

В учебнике литературы для десятого класса 1949 годы творчество Шолохова перемещено в историческую главу «Литература периода сталинских пятилеток», поскольку писатель не создал грандиозного полотна о войне. Наиболее актуальным становится Фадеев с «Молодой гвардией» – из раздела о литературе 1920-х годов его переносят в главу «Литература в годы Великой Отечественной войны», причем Фадеев – единственная «персоналия» в этом разделе.

Термины «реализм», «революционность», «патриотизм» совпали в значении абсолютно положительной характеристики. Основополагающие понятия, при помощи которых описывалось литературное развитие, как и

писательский пантеон, прошли тот же процесс генерализации: отныне различия между прогрессивными качествами писателей практически исчезают.

В 1954–1956 годах вместе со сменой учебников произойдет и окончательная смена периодизаций. Учебники будут строго выстроены по этапам экономического развития СССР. Однако основу формулировок учебников как середины 1940-х, так и середины 1950-х составит патриотическая тематика, которую не затронут ни переработка, ни замена учебников.

Провозглашение патриотизма функционально сближало автора и его героя. Грань между ними, и ранее зыбкая, теперь практически растворяется. Слияние автора и героя в семантическом поле вечного служения родине позволяло герою сойти со страниц литературного произведения и «выйти в жизнь», стать «близким другом миллионов читателей». Апофеозом оживления персонажа становится судьба Павла Корчагина.

В 1950-е годы в связке (прогрессивный) критик – (патриотический) писатель заметной становится некая эмансипация последнего. Например, в советском каноне исходно учителями Горького считались в равной степени Ленин и Сталин. В издании учебника 1956 годы уходит имя Сталина. Горький уже сам предстает учителем по отношению к молодым писателям. После 1956 года характер «наставничества» делается менее определенным, обучаемые постепенно приравниваются в правах к обучающим. Развенчание вождя серьезно ускорило этот процесс. Как следствие, писательский пантеон приходит в движение, прежняя иерархия разрушается и значение писателя в школьной истории литературы отныне становится нестабильным. В истории советской школы начинается эпоха осторожного либерализма. В издании 1956 года вновь вернулся Достоевский; отмечено прогрессивное влияние на литературное творчество ряда западных писателей Тургенева. Но главным олицетворением всемирного значения русского писателя становится Лев Толстой.

Заоблачному пьедесталу Толстого должны были соответствовать положенные и советским писателям регалии. Если Лев Толстой шел впереди мировой литературы, то Алексей Толстой и другие писатели СССР уже ведут ее за собой. В новом учебнике десятого класса в обязательном порядке декларируется «мировое значение» творчества Маяковского, «мировая слава» А.Н.Толстого. Фразы, подытоживающие «значение» писателей, конструируются также по «всемирному» трафарету. Итогом «мировой славы» отдельных русских/советских писателей стали теоретические главы в конце учебников девятого (с 1949 года) и десятого (с 1956 года) классов, задающие вневременную планку толкования истории литературы XIX и XX веков. Их заглавия отражают следования новым идеологическим установкам – «Мировое значение русской классической литературы» и «Мировое значение советской литературы».

В итоговой главе вся русская литература, как на огромной фреске, выстраивалась в ряд, завершаемый последней вершиной – великой русской революцией или великой победой 1945 года. Русская литература и становится этой фреской, отражением единства нации и одновременно летописью революции. А став летописью русской революции, русская литература превратилась во всемирную по значению, поскольку, как декларировалось, Россия, двигаясь своим историческим путем, обгоняла Запад и готовилась сказать миру свое новое слово.

Важность положительных ценностей, позитива особенно подчеркивается в учебниках советской литературы. Но и подводящая к ней литература XIX столетия, убеждает учебник, несмотря на термин «критический реализм», создала позитивные ценности, опираясь на которые, советский народ построил самое справедливое в мире общество. «Положительное содержание», которое теперь в обязательном порядке должна была нести прогрессивная литература, выявляет ту же самую субстанцию, что и «характерные свойства» русского народа, и «качественные характеристики» русской литературы. Все

эти обозначения скрепляются патриотизмом и выступают его разновидностями. Восстановив оборванную связь времен, соединив русское с советским и выстроив исторический ряд, теряющийся в будущем, патриотизм, как и выхолощенный им реализм, утратил свое означаемое. Заполнив все пространство советской идеологии и обязательного курса литературы, патриотизм выветрился, растекся, потерял какие-то содержательные характеристики и превратился к 1970-м годам в гораздо менее обязательный муляж «всего позитивного». В таком выхолощенном виде «патриотизм» благополучно доживет на страницах школьных учебников литературы до новых революционных перемен.

Т.А.Фетисова.

Д.И.Мамычева.

Детство в пространстве русской традиционной культуры*

Традиционные представления, подвергшись разрушению под воздействием социально-исторических катаклизмов XX века, сохраняют свои права в культуре взаимоотношений родителей и детей. Поведение взрослых, их жестовый «язык», предостережения, выраженные в стереотипных вербальных формулах, поэтические образы колыбельных песен и пр. несут в себе опыт традиции, пусть даже эти культурные тесты в большинстве случаев лишены бывшего духовного заряда.

Любая традиционная культура имеет реальные и символические события прошлого, порядок и образы которого являются ядром коллективной идентичности традиционного общества, определением меры и природы его социальных и культурных изменений. Традиционность или другими словами качественное состояние культуры создает условия для формирования

* Мамычева Д.И. Детство в пространстве русской традиционной культуры // Изв. вузов. Сев.-Кав. регион. – Ростов-на-Дону, 2009. – № 1. – С.16–20.

адаптивных социокультурных стратегий, структурирования ценностей и духовно-нравственных оценок повседневности.

Адекватное понимание места детей в русской культуре и вытекающей отсюда системы отношений возможно только при понимании такой особенности русской традиционной культуры, как принцип иерархии в ее организации, который определял положение и роль каждого, диапазон его возможностей и назначение. Другим существенным основанием традиционного культурного универсума был принцип взаимосвязи всего со всем, где одно не существует без другого, делавший иерархию организующей все пласты бытия от космоса до семейного быта. Основание существования возрастной иерархии в традиционной культуре коренится в культурно-биологическом неравенстве, поскольку старшинство возраста связано с наличием знаний и опыта, и соответственно определяющим вкладом в культуру.

Иерархичность культурной организации выступала необходимым основанием для существования идеального образа взрослого. Образ «эталонной» личности – неотъемлемый элемент культурной организации, функция которого заключается в трансляции обобщенных представлений и нормативной модели. Выполняя культурные функции посредничества – т.е. передачи ребенку системы ценностей и предпочтительных моделей поведения – взрослый должен быть способен соответствовать тому личностному образцу, который им пропагандировался.

Другим механизмом культурной трансляции образа взрослости выступала трудовая направленность первичной социализации в русской культуре, благодаря чему ребенок с раннего возраста по мере своих сил активно включался в жизненные трудовые процессы. То есть традиционно в русской культуре не было разрыва между требованиями к ребенку и их воплощением в деятельности, между транслируемой идеальной формой взрослого и механизмами ее освоения. Взросление и освоение культуры представляло собой единый процесс.

К одному из недостатков традиционной системы детско-взрослых отношений можно отнести жесткую заданность допустимых видов деятельности и мыслеформ и как следствие «бедность» форм культуросозидательной деятельности.

Низкий статус детства в русской культуре не означал игнорирования детства, а напротив, выступал его своеобразной культурной защитой, гарантом его безопасности, условием социального и личностного взросления в соответствии с возможностями и был обусловлен определенным мироустройством.

Т.А.Фетисова.

Е.А.Сорокоумова.

Психологические особенности нравственного развития современных подростков*

Развитие нравственности молодежи обусловлено обществом, в котором происходит становление личности. Главная движущая сила этого развития – взаимодействие подрастающего человека со средой, социальным окружением, системой отношений. Среди условий успешного нравственного развития решающая роль принадлежит обучению и воспитанию, которые выступают как средства управления со стороны общества активностью молодого человека. Нравственное развитие, являясь процессом самоопределения человека, осознания и понимания самого себя посредством собственных поступков и собственного поведения, осуществляется при активном включении личности в совместную деятельность. Невозможно нравственно воспитать человека без его личного участия в этом процессе, его сотворчества.

Нравственное формирование на разных возрастных этапах происходит по-

* Сорокоумова Е.А. Психологические особенности нравственного развития современных подростков // Инициативы XXI века. – М., 2009. – № 1. – С.40–45.

разному. С развитием произвольности и рефлексии ребенок начинает овладевать навыками самооценки и самоконтроля. Ближе к подростковому возрасту у него появляется представление о себе, как о нравственном или безнравственном человеке, осознание своего поведения, как соответствующего или не соответствующего нормам, ответственность за свои действия. Происходит переход к саморегуляции своего поведения. С развитием сознания, ростом интереса к нравственным качествам людей и к их взаимоотношениям у подростков возникают идеальные образы поведения, подростки активно ищут свой идеал. В младшем подростковом возрасте в качестве идеала выступает образ того или иного конкретного человека, в старшем – уже обобщенные образы, как совокупность идеальных черт. Это связано с более критическим осознанием подростками знакомых людей и особенностями их интеллектуальной сферы.

Недостатки в воспитании и дурные привычки в этом возрасте принимают утрированные формы, выявляя возросшую энергию и желание показать свою независимость. Быстрый подъем физической энергии и активности опережает умственное и нравственное развитие подростка, в связи с чем часто наблюдается разрыв между стремлением подростков проявлять высокие нравственные качества и их реальным поведением в жизни. Нравственный опыт подростка формируется под влиянием внешних факторов и внутренних предпосылок ребенка. Внешние воздействия опосредуются направленностью личности, устойчивой мотивацией, характерологическими особенностями, которые, в свою очередь, складываются и развиваются под влиянием предшествующих воздействий.

Усвоение детьми тех или иных нравственных ценностей соотносится с их возрастом. Было установлено, что на доконвенциональном уровне развития морали дети чаще дают оценки поведению только по его следствиям, а не на основе анализа мотивов и содержания поступков. Ребенок полагает, что человек должен подчиняться правилам для того, чтобы избежать наказания за

их нарушение. На второй, конвенциональной, стадии возникает мысль о полезности нравственных действий, сопровождающихся поощрениями. На высшем уровне постконвенциональной морали сперва оценивается поведение, исходя из абстрактных представлений о нравственности, а затем на основе осознания и принятия общечеловеческих нравственных ценностей. Эти этапы универсальны для различных культур.

Считается, что переход с одной стадии нравственного развития на другую происходит благодаря генетическому обеспечению. Врожденный потенциал, если не блокируется какими-то социальными силами, приводит к развитию социальной справедливости. Усвоению принципа социальной справедливости способствует и умственное развитие ребенка. Дети с более высоким уровнем умственного развития, как правило, находятся на более высокой стадии нравственного развития, умея самостоятельно вырабатывать моральные оценки.

Умственное развитие – не единственный фактор формирования морального сознания детей. Не менее существенное влияние на этот процесс оказывают родители, сверстники, более широкое социальное окружение, телевидение.

Т.А.Фетисова.

О.А.Машкина.

Образование как ресурс развития Китая в XXI в.*

Большая часть все увеличивающегося национального дохода в Китае поглощается высокой рождаемостью, что замедляет темпы повышения благосостояния населения. Чтобы достигнуть уровня социально-экономического развития, который бы позволил создать среду, подходящую

* Машкина О.А. Образование как ресурс развития Китая в XXI в. // История и современность. – М., 2009. – №1. – С.130–153.

для проживания и существования населения и превратить фактор «большого» населения из недостатка в преимущество, необходимо направить усилия на повышение научно-технического и культурного уровня населения и в первую очередь – молодежи. Для этого необходимо развивать образование и расширять в вузах подготовку по тем специальностям, которые позволят выйти стране на мировой рынок со своими наукоемкими продуктами.

Успехи системы образования КНР на рубеже прошлого и нынешнего веков признаны мировым сообществом как самые впечатляющие после Второй мировой войны. По абсолютным масштабам система высшего образования КНР вышла на первое место в мире. Наряду с переходом к массовому образованию существенно изменились приоритетные направления высшей школы. С конца 1990-х годов в КНР обнаружилось перепроизводство специалистов узкого профиля при том, что в традиционных отраслях экономики на них относительно снижается спрос, который повышается на специалистов, обладающих фундаментальными знаниями. Под влиянием этих тенденций изменялась структура высшего образования. На рубеже XX–XXI веков происходило слияние мелких вузов, закрывались узкоспециализированные краткосрочные профессиональные колледжи. Укрупнение вузов позволяло более рационально использовать материальные ресурсы, педагогический и научный потенциал. Однако несмотря на достигнутые успехи, удельный вес лиц с высшим образованием в рабочей силе КНР пока остается незначительным. Качество и количество подготовленных кадров не отвечают в полной мере потребностям национального рынка труда. Китайские вузы по-прежнему готовят главным образом инженеров для традиционных отраслей промышленности, которые в новых экономических условиях не востребованы рынком труда.

Трудности с трудоустройством приводят к тому, что выпускники вузов хватаются за любую более или менее удовлетворяющую их трудовую вакансию, независимо от личных и профессиональных интересов.

Невостребованные на рынке труда бакалавры идут обучаться в магистратуру и аспирантуру, рассчитывая на то, что тем самым они смогут повысить свои шансы на успешное трудоустройство по окончании послевузовского обучения. Их выбор преследует чисто утилитарные цели и не связан с намерением заниматься наукой. В китайских вузах не хватает научных руководителей соответствующего уровня и поэтому качество послевузовского обучения падает.

Содержание изучаемых в вузах дисциплин в первую очередь ориентировано на успешную сдачу переходных экзаменов, как это требовала прежняя система подготовки кадров. Изучаемые студентами дисциплины по конкретной специальности часто не образуют единый комплекс, а порядок изучения учебных дисциплин фрагментарен. В результате учебные заведения не в состоянии подготовить специалистов, обладающих упорядоченными знаниями.

Учеба во имя поступления в престижный вуз для получения хорошего диплома, который позволит найти хорошую работу – вот китаизированная модель мышления учащегося, где нет места личным интересам и склонностям. Практикуемая в китайских школах оценка качества обучения по количеству выпускников, продвинувшихся на следующую учебную ступень, поддерживает в обществе традиционную шкалу ценностей. Порочная система оценки интеллектуального потенциала и способностей учащихся по набранным баллам находит дальнейшее продолжение в практике оценки работника не по его навыкам и умению, а по наличию диплома. Распространение «липовых» дипломов приводит к деформации ценностных представлений людей.

В начале XXI в. в среде китайской молодежи произошла полная смена приоритетов и переоценка ценностей. Социализация современной китайской молодежи из-за демографического давления, неравномерности регионального развития, культурного экономического разрыва между городом и деревней, быстрого расслоения общества проходит в условиях жесткой конкуренции. В

результате мотивация поведения молодых китайцев определяется главным образом практическими личными интересами, постепенно вытесняя такие присущие конфуцианской культуре нравственные качества, как взаимопомощь, сочувствие, доброжелательность. Молодые люди в современном Китае, вступая в самостоятельную жизнь, очень прагматично относятся к выбору жизненного пути. Многие зарубежные преподаватели отмечают, с одной стороны, трудолюбие и скрупулезность китайских стажеров, с другой, низкую эрудицию и отсутствие интереса к повышению общеобразовательного и культурного уровня.

Очевидно, что в настоящее время существует реальное противоречие между установкой правительства на широкое распространение фундаментальных знаний и подготовку специалистов широкого профиля, способных к созданию новых знаний, и реальными запросами экономики и прагматичными установками молодежи, по большей части нацеленными на получение от образования быстрых материальных результатов.

Т.А.Фетисова.

Е.В.Козлов.

**Развлекательная повествовательность в контексте
массовой культуры***

Монография Евгения Васильевича Козлова из Волгоградской академии государственной службы посвящена «бытованию развлекательных текстов в культурном контексте современности», сказано в аннотации.

Книга Е.В.Козлова состоит из пяти глав, введения и заключения. Во введении автор объясняет термин «паралитература», т.е. «развлекательная

* Козлов Е.В. Развлекательная повествовательность в контексте массовой культуры. – Волгоград, 2008. – 239 с.

повествовательность, материализованная преимущественно в книжном формате и преимущественно вербальной семиотикой» (с.5). Важной составляющей развлекательного чтения также являются комиксы. Популярные повествовательные тексты, по мнению Е.В.Козлова, «следует рассматривать в одном контексте со спортом и популярной музыкой» (с.7).

В первой главе «контекст культуры и развлекательный текст» говорится, что задача исследования заключается в определении специфических системообразующих признаков «для практик художественного дискурса массовой коммуникации» (с.11). Термин «паралитература» был введен в научный оборот в 1920 г. на семиотическом коллоквиуме в г.Серизи. Под паралитературой понимается текстовая продукция, «наделенная художественной фикцией, но не относящаяся к беллетристике» (там же). Автор выделяет следующие стратегические характеристики паралитературы: медиокритичность, гедонистичность, интенциональность, тиражируемость.

Под *медиокритичностью* понимается ориентация на массовую, усредненную аудиторию (от лат. *mediocritas* – умеренность, простота, посредственность). Под *гедонистической* направленностью паралитературы имеется в виду возможность получения наслаждения, т.е. эгоистический гедонизм. Паралитературный текст является также «*интенциональной* дискурсивной практикой, направленной на структурирование досуга массового человека» (с.16). *Тиражируемость* представляет собой противоположность уникальности произведения искусства. «Тиражируемость напрямую связана со стандартизацией, которая вполне естественна для индустриальной цивилизации» (с.17). Основная задача паралитературы состоит в том, чтобы нравиться читателю и развлекать его. К паралитературе непосредственно относятся и комиксы как самодостаточная нарративная развлекательная продукция для масс. Комикс – это лингвовизуальный феномен благодаря соединению «разнородных семиотических единств в одно перцептивное целое» (с.32).

В рамках паралитературы выработаны серийные тексты и циклы, которые затем были взяты на вооружение средствами массовой информации – телевидением и кинематографом. Так, эпопея «Властелин колец» Дж.Н.Толкиена и цикл романов о Гарри Поттере Джоан Роулинг были экранизированы, причем причиной экранизации послужил успех этих книг (с.39).

Во второй главе «Текстовая периферия в паралитературе» автор реферируемой книги вводит понятия «перитекс» и «паратекст» (с.49). Используется также термин «эпитекс», близкий к термину «паратекст». *Перитекст* – это периферия текста, т.е. содержание аннотаций, эпитафий, авторских резюме, вступления и заключения. *Паратекст* включает перитекст и оформление обложки. Частью периферии текста паралитературы является название. По мнению французского литературного критика и теоретика литературы Жерара Женетта, функции названия сводятся к идентификации произведения, обозначению его содержания и к расстановке некоторых смысловых акцентов в этом содержании (с.55).

К перитексту относится и имя автора. Ведь перед создателем паралитературного текста стоит задача «сделать» себе имя ради дальнейшего коммерческого успеха. Здесь зачастую используются псевдонимы, но бывает и полное умолчание имени автора. Однако имеются случаи, когда псевдоним демонстрирует связь с содержанием произведения. Так, Г.Чхартишвили считает, что его псевдоним в романах о приключениях сыщика Фандорина – Б.Акунин – намекает на фамилию русского революционера-анархиста и философа Михаила Бакунина (1814–1876). Известно, что Жорж Сименон сменил шестнадцать псевдонимов, «прежде чем посчитал, что его тексты достигли достаточного уровня для того, чтобы получить авторскую подпись» (с.65). Сотрудница правоохранительных органов Марина Алексеева является автором отечественных криминальных романов под псевдонимом Александра Маринина.

Поскольку паралитература – это книги, которые покупаются для развлечения, то обложка должна максимально способствовать реализации издания. Обложка выполняет функцию *«товарной упаковки текста, одновременно являясь его визитной карточкой»* (с.95). В таких жанрах паралитературы как фантастика, криминальный роман и любовный роман автор реферируемой книги выделил три типа иллюстраций на обложках: «1) статичное изображение персонажа; 2) сцена, изображающая нескольких персонажей в действии; 3) пейзажный рисунок» (с.98). Одной из самых важных является тема оружия, поскольку изображение пистолета находится почти на каждой обложке криминального романа.

В главе «Структуры повтора в паралитературе» Е.В.Козлов приходит к выводу, что рецепция серийного текста гарантирует читателю возможность в любой момент вернуться к каждому желаемому фрагменту повествования. «Рецепция серийного паралитературного текста базируется на реактуализации важного архетипа коллективной памяти – вечного возвращения к началу, обеспечивающего победу над временем». «Развлекаясь сериалом, современный человек получает дополнительную возможность преодолеть время, неумолимость которого ужасает непрестанно» (с.156).

В главе «Фикция и паралитература» указывается, что граница фикции, т.е. вымысла, в такой литературе определяется авторским намерением. «Всякое высказывание в пределах фикционального сообщения априорно является вымышленным» (с.158). Этот мир, населенный вымышленными фигурами, всегда оставляет информационные лакуны. В.П.Руднев в «Словаре культуры XX века» пишет, что мы знаем о Шерлоке Холмсе только то, что он курил трубку, играл на скрипке и был холост, но мы «не знаем, как звали его родителей, ходил ли он в кино и как относился к психоанализу» (цит. по: с.159).

Литература как искусство также построена на вымысле, но паралитературный текст ориентируется на массовую аудиторию. Для литературного текста, характеризующегося высокой эстетической

значимостью, свойственна минимизация информационной функции за счет увеличения функции поэтической (с.167).

Такая часть паралитературы как комиксы зачастую наделена политическими коннотациями. Так, действия главных персонажей «Диснейленда» направлены «на защиту частной собственности или на поддержание личного авторитета руководителя, выступающего в качестве гаранта безопасности частной собственности» (с.185). Главными действующими лицами в комиксах журнала «Пиф» являются Фанфан-Тюльпан и Робин Гуд, которые защищают простой народ от представителей аристократии и буржуазии.

В последней главе реферируемой книги идет речь о повествовательных архетипах. Согласно Карлу Юнгу (1875–1961), архетипы – это общечеловеческие первообразы (мать-земля, герой, мудрый старец, демон и пр.), динамика которых лежит в основе мифов верований, символики искусства, художественного литературного творчества, сновидений и т.д. «Повествовательные архетипы представляют собой обобщенные модели образов, соединенные с комплексом чувств и значений» (с.197). Внехудожественный культурный контекст вносит конкретное содержание в структуры повествовательных архетипов: команды героев в фантастике, супергерой-десантник, сотрудник спецслужб и проч.

В заключение автор реферируемой книги высказывает предположение, что между сферами литературы и паралитературы «не существует непроницаемой границы» (с.239).

И.Л.Галинская.

Информационная культура

Нина Важдева.

Список с писком*

Интернет превращается в жалобную книгу, поскольку сайтов, на которых размещаются жалобы и черные списки с чем-то провинившихся людей, становится в России все больше. «Сбор информации с помощью Интернета – будь то потенциальный муж или будущий сотрудник – стал обычным делом» (с.52).

Однако все чаще и чаще люди попадают в черные списки совсем незаслуженно. Гендиректор маркетингового агентства R & I Group Ю.Давыдов считает, что такой черный пиар может отрицательно повлиять на имидж сотрудника или целой компании. Так, на сайте «obmanwik.com» можно пожаловаться «и на конкретных людей, и на товары, и на фирмы» (с.53).

Иногда даже предлагают разместить VIP – жалобу, за деньги. Сетевые черные списки также являются своего рода защитной реакцией потребителей на произвол поставщиков товаров и услуг. Председатель Союза потребителей России П.Шелищ видит проблему в том, что в нашей стране нет организаций, которые бы занимались сбором и проверкой жалоб граждан» (с.53). Самые же посещаемые черные списки Рунета – это жалобы обманутых девушек и бывших жен. Они размещаются на сайте «closvidos.ru», пишет автор реферируемой статьи.

И.Г.

* Важдева Н. Список с писком // Рус. newsweek. – М., 2009. – № 42(261), 12–18 окт. – С.52–53.

Серия «Теория и история культуры»

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Дайджест

2010 № 2 (53)

Редактор-составитель выпуска –
доктор филологических наук **Галинская Ирина Львовна**.

*Издание рекомендовано Высшей аттестационной комиссией
Министерства образования и науки Российской Федерации
и включено в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов
и изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты
диссертации на соискание ученой степени доктора и кандидаты наук»
по философии, социологии и культурологии.*

Адрес редакции: 117997, г. Москва, Нахимовский проспект 51/21. ИНИОН
РАН. Отдел культурологии.