

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Культурология

дайджест

3 (50)
2009

МОСКВА
2009

УДК 168.522
ББК 71.0
К 90

ИНИОН РАН
*Центр гуманитарных научно-информационных
исследований*
Отдел культурологии

Серия «*Теория и история культуры*»

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. Черный – 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

К 90 **Культурология:** Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч.-инф. информ. исслед. Отд. культурологии; Ред. кол.: И.Л. Галинская, гл. ред., и др. – М.: ИНИОН, 2009. – (Сер.: Теория и история культуры / Ред. совет: Скворцов Л.В., пред., и др.). – 2009. – № 3 (50) / Ред.-сост. вып. И.Л. Галинская. – 204 с.

Содержание издания определяют разнообразные материалы по культурологии.

Contents of this issue cover various material on culturology.

Рукописи не возвращаются и не рецензируются.

УДК 168.522

ББК 71.0

ISSN 2073-5588

© ИНИОН РАН, 2009

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Н.П. БЕЗУГЛОВА. Культура и культурные различия	5
А.Ю. ЕВДОКИМОВ. Постиндустриальное общество и пост- модернизм: Кризис цивилизации.....	7
Кризис литературоцентризма в России XX–XXI веков	9
Современное искусство и эстетический дискурс.....	14
И.Л. ГАЛИНСКАЯ. Книга Нормана Мейлера «Президентские записки»	19
С.А. ГУДИМОВА. Первые теоретики барокко	29

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

А.С. СЕРГЕЕВ. Русская традиция «положительной фило- софии» в контексте современных проблем философии образования.....	38
--	----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

И.Л. ГАЛИНСКАЯ. Роман Нормана Мейлера «Песнь палача» ...	45
И.Л. ГАЛИНСКАЯ. «Армии ночи» Нормана Мейлера и «новый журнализм».....	54
Вековечные вопросы и современные ответы	63

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

С.А. ГУДИМОВА. Музыкальные концепции XX века	74
---	----

Содержание

С.А. ГУДИМОВА. Музыка в мусульманской культуре 97

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

С.А. ГУДИМОВА. *Anima mundi* гуманистов Возрождения 106

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

Ю.В. РОБИНОВ. Нравственные основы творчества

А.С. Пушкина. «Сказка о рыбаке и рыбке» 128

ИОАННА РУЩИК. Софт-религия 130

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

Е.И. ПИВОВАР. Российское зарубежье. Социально-истори-

ческий феномен, роль и место в культурно-историческом

наследии 136

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

СЕРГЕЙ СИРОТИН. Картина мира по Донцовой 139

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

Л.А. ПРОНИНА. Информационные технологии в сохранении

культурного наследия 144

ДАРИНА ШЕВЧЕНКО. Веб-мания 146

НИКИТА МАКСИМОВ. Железная этика 148

МИФЫ ДРЕВНИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ

Миф о польской Сарматии сегодня 150

МЕТОДОЛОГИЯ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ

Л.В. СКВОРЦОВ. Метаморфозы исторической памяти:

Культурологический аспект. (Окончание) 154

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРЫ

Н.П. Безуглова

КУЛЬТУРА И КУЛЬТУРНЫЕ РАЗЛИЧИЯ*

Реферируется глава из учебного пособия кандидата философских наук, доцента Надежды Павловны Безугловой. Понятие «культура» в русском разговорном языке употребляется в нескольких значениях. Оно может относиться к продуктам творческой и художественной деятельности. Культура может описывать определенный образ жизни. Понятие «культура» употребляется для описания группы людей с определенными ценностями и традициями. Слово «культура», как и прежде, употребляется в сельском хозяйстве, географии и медицине («культурные растения», «культурный ландшафт», «бактериальные культуры») (с. 22).

В прошлом веке американский исследователь Клайд Клукхон, проанализировав более двухсот различных определений понятия «культура», предложил свое определение: «Культура состоит из явных и неявных образцов приобретаемого и передаваемого символами поведения, составляющего отличительные достижения человеческих групп, включая их воплощения и артефакты; существенное ядро культуры состоит из традиционных (то есть исторически полученных и собранных) идей, и в особенности их выражения в виде ценностей. Систему культуры можно, с одной стороны, считать продуктами деятельности, с другой – элементами, обусловливающими дальнейшие действия» (с. 22–23).

Признаки культуры, по мнению автора, состоят в том, что культура: 1) создается человеческой деятельностью; 2) делится членами социальной группы; 3) передается от одного поколения друг-

* Безуглова Н.П. Взаимодействие культур и межкультурная коммуникация: Учеб. пособие. – Химки, 2007. – 204 с.

гому; 4) является регулирующей системой ценностей; 5) «зачастую осознается людьми только в сравнении с другой системой правил и ценностей» (с. 23).

Восприятие чужой культуры культурологические исследования обозначают такими понятиями, как «культурный шок» или «стресс». Дело в том, что культурный шок часто приводит к стрессовой ситуации, при которой: 1) исход ситуации неизвестен; 2) невозможно прибегнуть к бегству или борьбе; 3) исход общения зависит от того, кто находится в центре внимания; 4) достижение цели заблокировано; 5) невозможна осмысленная коммуникация (с. 25–26). «Крайним выражением враждебности к чужой культуре и ее представителям является ксенофобия» (с. 27). Однако люди, которые обладают высокой степенью межкультурной толерантности, могут воспринимать новую культуру без переживания культурного шока.

Для преодоления культурного шока автор реферируемого учебника дает несколько советов, среди которых главными являются советы сохранять спокойствие, заводить новые знакомства и изучать чужой язык.

«Культурные различия являются не только “мешающим фактором” для эффективного сотрудничества. Различие – это стимул для создания новых способов решения, способствующих совершенствованию самой личности», заключает Н.П. Безуглова (с. 35).

И.Г.

А.Ю. Евдокимов

ПОСТИНДУСТРИАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО И ПОСТМОДЕРНИЗМ: КРИЗИС ЦИВИЛИЗАЦИИ*

Основами нового миропорядка, считает А.Ю. Евдокимов, являются постмодернизм и теории постиндустриального общества, что «ведет к возникновению постхристианской цивилизации» (с. 45). Термин «постиндустриальное общество» был предложен американским социологом Даниелом Беллом. Концепцию этого общества разработали З. Бжезинский и Дж. Гэлбрейт, и в ней общество рассматривается как «система взаимодействующих факторов – техники, социальной структуры, политики, духовных ценностей», в которой сфера услуг преобладает над сферой производства (с. 46).

Идеологией постиндустриального общества становится постмодернизм. Возникнув как обозначение стилевых изменений в архитектуре, термин «постмодернизм» теперь применяется для характеристики новаций в литературе и искусстве, а также – «трансформации в социально-экономической, технологической и социально-политической сфере» (с. 48). Автор реферируемой статьи считает, что постмодернизм возникает «в результате продолжающегося кризиса христианской культуры Запада» (с. 49). Постмодерн является таким направлением в культуре, где представления об истине базируются на эмоциональном подходе к окружающей действительности. Однако, пишет А.Ю. Евдокимов, нельзя смешивать постмодернизм и эмоциональное восприятие мира на основе христианской идеологии.

Одним из важнейших понятий постмодерна является *плюрализация*, т.е. «признание множественности принципов и ритмов

* Евдокимов А.Ю. Постиндустриальное общество и постмодернизм: Кризис цивилизации // Вопр. культурологии: Сб. научн. тр. – М., 2007. – Вып.7. – С. 45–63.

самоорганизации социокультурной жизни», причем «постмодерн отказывается от идеи целостности человеческого мира» (с. 51, 52). Американский теоретик постмодерна Ихаб Хассан перечислил характеристики модернизма и постмодернизма. Например, в модернизме – «цель», а в постмодерне – «игра», в модернизме – «созидание», в постмодерне – «деструкция», в модернизме – «форма», в постмодерне – «антиформа» и т.д. (с. 56). Закономерным следствием развития постмодерна, по мнению автора реферируемой статьи, «является дальнейшее развитие понятий «этика во времени» и «бери от жизни все», что вошло в нашу жизнь в форме назойливой рекламы, являясь, по сути своей, концентрированным выражением идеологии сатанизма» (с. 57).

Теоретик постмодернизма, французский философ Жан-Франсуа Лиотар считает, что переход культуры в эпоху постмодерна начался в Европе с конца 50-х годов XX в., причем постмодерн «не является антитезой модерну, а входит в модерн, представляет собой часть модерна», что говорит о духовном кризисе западной цивилизации, заключает А.Ю. Евдокимов (с. 63).

И.Г.

КРИЗИС ЛИТЕРАТУРОЦЕНТРИЗМА В РОССИИ XX–XXI ВЕКОВ^{*}

Литературоцентризм – такое свойство русской культуры, которое исторически выражалось в упорном тяготении культуры в целом к литературно-словесным формам саморепрезентации. Этот феномен может быть объяснен соединением ряда гетерогенных культурных факторов. Особенно отчетливо культурологические тенденции в литературе проявляются в тех культурах (к их числу относится и русская), которые в течение длительного времени сохраняли традиционный синкетизм и избегали модернизации. Литература в таких обществах как наиболее демократичная и доступная область культуры по сравнению, например, с философией, наукой, музыкой, требующими от субъекта особых знаний, навыков интеллектуального опыта или специфических культурных практик, начинает выступать связующей функцией по отношению к другим явлениям культуры.

Распад синкетизма в таких обществах переживается особенно болезненно и драматично, а противоречия между отдельными, постепенно дифференцирующимися отраслями культуры, постоянно усиливаясь, приводят к обострению идейной борьбы и непредсказуемым социальным и культурным результатам. Жизнь литературы в истории таких культур всегда была связана с различными социокультурными коллизиями и идейными конфликтами, с идеологическими запретами, жесткими моральными и религиозными предписаниями и их нарушениями, политической и духовной цензурой и упорным противостоянием ей. Инстинктивно ощущая органическое и глубокое единство литературы со всей национальной культу-

^{*} Кондаков И. По ту сторону слова: (Кризис литературоцентризма в России XX – XXI веков) // Вопр. литературы. – М., 2008. – № 5. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2008/5/ko5-pr.html>

рой, властные структуры использовали литературу как инструмент целенаправленного воздействия на общество эмоциональными и особенно идеологическими средствами. При этом власть и критика власти прибегают к одному и тому же медиуму – языку. Ю. Лотман определяет русскую литературу как двухосновную. С одной стороны, она требовала от писателя художественного гения, с другой – ценилось то, что Салтыков-Щедрин называл «рабын языком» – способность донести до читателя сквозь все препятствия цензуры запрещенные темы и мысли. За пределами цензурных запретов ценность этих намеков пропадала. То есть русская литература как искусство достигала своих художественных высот лишь в процессе преодоления трудностей, а будучи освобождена от них, хирела и чахла.

Первое предупреждение о возможном наступлении кризиса литературоцентризма пришлось на Петровские реформы. Впервые в истории русской культуры соревновались между собой слова и вещи. При Петре производство вещей потеснило производство слов. В известном смысле это означало упадок литературы. Естественным было ухудшение стиля, макаронизм, изобилие варваризмов, что было связано с необходимостью давать названия все новым и новым вещам. Но апофеоз вещи и борьба со словесным этикетом связаны с упразднением многих запретов как в бытовом поведении, так и в искусстве. Апофеоз вещи имеет прямую связь со свободой сюжетной конструкции. Это был продуктивный феномен, поскольку позволял культуре осваивать новые, прежде заповедные области.

Возникший в России на рубеже XVII и XVIII вв. интракультурный конфликт между «вещностью» и «словесностью» не привел к кризису русского литературоцентризма, потому что феномен литературоцентризма держался на ценностно-смысловом альянсе искусства и идеологии. До тех пор пока единство слова и воплощенной в нем идеи было незыблым и безальтернативным, литературоцентризму русской культуры ничто не угрожало.

С конца XVII в. все большее значение стала приобретать литературная критика, как сильнейшее средство самоутверждения писателей в их публичной полемике по различным литературно-поэтическим, гражданским и культурным вопросам, которые имели принципиальное общественное значение, а потому вызывали живой читательский интерес. В диалоге литература – критика главенствующим элементом стала критика. Она вела диалог с литерату-

рой от имени общества, высказывала последние мировоззренческие суждения и оценки, выступала по отношению к литературе и искусству как управляющее политическое звено культурно-исторического процесса.

Рождение в XIX в. «критикоцентризма» как единственной альтернативы литературоцентризма в русской культуре стало стартовой позицией начавшегося вскоре первого кризиса литературоцентризма в России. Рост культового отношения к критикам и критике способствовал десакрализации литературы. Однако борьба критики с литературой в XIX в. не привела к победе ни одной из сторон, но только к паритету двух словесностей, что само по себе означало некоторую уступку литературы. Другой уступкой литературы критике стал преимущественный акцент на вариативность интерпретаций одного и того же литературного текста. Прочтения одного литературного произведения разными критиками и самим автором демонстрировали читателям разброс смыслов, вкладываемых в литературу. Появление в одном ряду с великими русскими писателями критиков, казавшихся современникам не просто конгениальными писателями, но вождями общественного мнения, было серьезным нарушением сложившейся в начале века системности русской культуры и реальным вызовом социокультурному и эстетическому статусу русской литературной классики.

В период Серебряного века в борьбу с литературоцентризмом вступили другие, невербальные виды искусства – изобразительное, музыкальное, театрально-зрелищное, а позднее – кино. Обострение идейной борьбы вокруг литературоцентризма критиков – не только литературных, но и музыкальных, художественных, театральных – привело к новой фазе кризиса литературоцентризма, проявившейся в самой русской литературе. На первый план литературы в XIX в. выходят невербальные практики, носящие творчески-поисковый и экспериментальный характер. Литературное творчество на рубеже XIX–XX вв. начинает развиваться по схемам других искусств с оглядкой на эстетический опыт, достигнутый в смежных, невербальных областях. Это сближение поэтического текста с музыкальным произведением в творчестве К. Бальмонта, рождение «заумной поэзии» футуристов, которое означало, что поэтический смысл может рождаться вообще вне сферы естественного языка, возникновение беспредметного искусства в живописи Кан-

динского, Ларионова и Малевича, эксперименты по воссозданию музыкальной изобразительности Скрябина и др.

Третья фаза кризиса русского литературоцентризма пришлась на советский период и была связана с мощной политизацией и идеологизацией литературы. Последовательно эволюционируя по отношению к литературной классике, русская литература XX в. все более последовательно сочетается с не-литературой – эстетически не переваренной и не опосредованной литературно-художественными средствами действительностью. Сращение литературы с не-литературой, искусства с действительностью, эстетического с неэстетическим отличалось, конечно, огромной культурно-исторической новизной, но и несло на себе черты глубокой кризисности, эстетической ущербности.

На этом фоне и возникает грандиозный сталинский политико-литературный проект – «социалистический реализм», построенный на буквальной прививке политики к художественной литературе. Прагматическая направленность этого проекта очевидна: литература в сталинскую эпоху и позже, вплоть до «застойного» периода 70 – начала 80-х, предстает как способ присвоения и распределения политической власти. Определенную роль в формировании этого кризиса сыграло влияние на литературу политизированных СМИ, а также политического плаката и монументальной пропаганды. Это была уже медийность, очень близкая к тому формату, в котором практикуются и современные медиа.

Последний, четвертый кризис русского литературоцентризма во многом совпадает со всемирным аналогичным процессом. Речь идет о воздействии аудиовизуальной и медиакультуры на различные стороны современности. Уже в советское время под влиянием сначала кино, а затем радио и телевидения началось постепенное вытеснение литературы и художественного слова из культурной повседневности людей. В эпоху Интернета подобные метаморфозы литературы и чтения стали тем более неизбежны. Однако этим четвертая фаза кризиса отечественного литературоцентризма не исчерпывается. Нарастающая информатизация культуры в отношении литературы приводит к окончательному размыванию грани между художественностью и беллетристикой, между новаторством и эпигонством, между творчеством и клишированностью, поскольку с информационной точки зрения в текстах того или иного рода за-

ключена в принципе одинаковая, сравнимая по уровню и смыслу информация, а эстетическое содержание произведений искусства на уровень информационных технологий и решений оказывается во многом непереводимым.

В конце XX – начале XXI в. русская литература встретилась с могущественными «оппонентами», представляющими визуальность и аудиальность современной медиакультуры и в столкновении с новыми культурно-историческими реальностями отступила. Литература начала встраиваться в мейнстрим медиакультуры различными способами, тем самым вольно или невольно признавая наступление конца литературоцентризма.

Т.А. Фетисова

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО И ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС*

Исчерпав потенциал, связанный с рефлексией на проблематику собственно художественного, искусство последних десятилетий активно и массово занялось экспансией в те области, в которых заведомо заключен сильный эмоциональный импульс: политики, исторических травм, эмоциональной, религиозной или гендерной идентификации. Эта экспансия может производиться как исходя из искреннего убеждения, что искусство не самоценно, так и под противоположным предлогом исследования границ художественного и поиска ответа на вопрос «чем может быть искусство». Впрочем, ответ известен заранее: сейчас считается нормальным, что грань между художественным действием и просто политической акцией часто практически не прослеживается. К тому же действия активистов избирательных кампаний, мелькающие в телевизионных сообщениях, часто по остроумию и уровню организации, а иногда и по культурной трансаггрессивности превосходят собственно художественные перформансы.

Знаком того, что эти процессы – не только свойство данного момента, а несут давние родовые черты, является обновление традиционного, по крайней мере уже полвека, дискурса о «конце искусства». Искусство не умерло, а просто перешло в «состояние после», утверждает американский теоретик и критик Холл Фостер. В этом состоянии искусство может быть рассматриваемо не тем, в той или иной степени оценивающим взглядом, которым, как правило, всегда смотрели на него, а лишь таким, который фиксирует объекты, но не предъявляет к ним никаких требований. В ситуации «после конца

* Кантор-Казовская Леля. О вкусе молока: Современное искусство и эстетический дискурс // Зеркало. – М., 2008. – № 31. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2008/31/kk2.html>

искусства» художник наконец обретает свободу от любого «вызова», который может быть предъявлен ему современностью.

Еще Гегель рассматривал искусство как феномен исторического прошлого. По его мнению, выполнив свою функцию – являть дух в некоторой связи с чувственным материалом, искусство утратило сущностную необходимость и уступило место чистой философии. Следуя Гегелю, некоторые художественные теоретики склонны сегодня согласиться, что искусство – ограниченный во времени исторический феномен. При этом не имеется в виду, что отомрет само по себе производство изображения и артефактов: оно существовало до эры искусства, и нет причин ему исчезнуть после. До той эпохи, когда в создании изображения стали видеть прежде всего произведение искусства, образы уже имели культовое и магическое значение, участвуя тем самым в широких духовных процессах общества, не связанных с эстетикой. Признаком же эпохи искусства как такового является эстетический эффект как результат и сознательный мотив творчества. Подразумевается, что именно «эстетическое» искусство закончило свой цикл существования и снова уступило место производству артефактов, имеющему новый смысл и наполнение.

Другая версия оправдания и положительного приятия эстетического опустошения художественного производства исходит из совершенно иной интеллектуальной традиции. Согласно этой версии, конец эстетического искусства (еще как-то продолжавшегося в «классическом» модернизме, абстракционизме, минимализме) – это фиктивный конец; искусство не кончилось, а поменяло форму своего осуществления. В настоящее время типовым популярным ответом художника на вопрос о смысле предъявляемого произведения будет то, что оно способствует «расширению границ художественного». Произведением искусства является все, что те или иные представители художественной среды предлагают считать таковым. Трактовка искусства как «открытого понятия» создала новую ситуацию, соответствующую современному теоретическому мышлению. Однако это же привело к кризису идентичности художественной практики, важные «узлы» и механизмы которой оказались нарушены.

Старый «сущностный» мир верил в интуитивный консенсус индивидуальностей, восприимчивых к искусству, по поводу оценки

его качества. Художественная жизнь была увлекательной и бесконечной игрой в силу ее иррациональности, к которой относились с настоящей серьезностью. Именно против «наивной» игры в волшебство художественной оценки позиционирует себя критическая и теоретическая литература нового, так называемого «институционального» периода. Возможно, что и по ряду технических, т.е. объективных, причин традиция старого подхода не могла быть продолжена в отношении нового искусства. С выходом за пределы традиционных форм и с введением в игру новых факторов, таких как движение, трехмерная среда, цитата, импровизация, тексты большой протяженности, оценка, основанная на «сущности», оказалась настолько сложной процедурой, требующей такой многослойной аргументации, что эта громоздкость пришла в противоречие с самим интуитивным механизмом эстетической оценки. Проще было нейтрализовать механизм оценочного суждения в принципе, и в результате новое искусство, такое сложное по своей природе и требующее критического подхода, оттачивания и селекции, оказалось практически изъятым из сферы критики. По сути критика перешла к индуктивной рефлексии (об искусстве через произведение, а не наоборот), и этот переход привел к тому, что единственным критерием существенности произведения стала его способность влиять на общее понятие искусства, т.е. новизна того, что называется сегодня художественной стратегией. Качество перестало быть ультимативным требованием (и всегда присутствующее в художественном процессе поле нетворческого бесконтрольно расширилось), а новизна стратегии постепенно перестала быть истинным событием. В новой парадигме новизна превратилась в долг и своего рода рутину художественного рынка. То есть чаще всего художники стараются найти еще оставшиеся не задействованными в художественном контексте уголки, предметы, дискурсы, скрытые физиологические процессы, чтобы тем или иным способом их экспонировать, поставить под свой прожектор.

Другая и более веская причина, по которой «сущностная» идея искусства стала отмирать, заключается в том, что новую генерацию стал возмущать специфический субъективизм эстетического восприятия, т.е. претензия частного вкуса на необходимое и всеобщее признание его правомочности. Отныне никто не может при nudить никого соглашаться со своей оценкой, потому что искусство

может быть чем угодно и каким угодно, вплоть до полного слияния с не-искусством.

Довольно распространенная идея, что, расставаясь с эстетикой, мы выигрываем свободу, показывает: у разрыва с эстетикой в послевоенном и посттоталитарном мире был несомненно посттравматический политический аспект. Недавний исторический опыт (в том числе советский) заострил ощущение, что именно критическая рефлексия является защитой от манипуляции сознанием и средством сохранить индивидуальную ответственность, в то время как сдача во власть иррационального и стихийного делает человеческие массы подверженными манипуляции. Создатель и зритель современного искусства – это рефлектирующий и анализирующий субъект в потоке непрерывной жизни, он ищет свое место скорее в социуме, чем в большом мире природы, на которую когда-то человек реагировал «поэтически», а именно приведением в гармоническое соотношение рационального и эмоционального аспектов своей личности. Проблематизируя и анализируя в художественном произведении само понятие художественного, рефлексивный художник практически исключает из своей деятельности стихийное и бессознательное (хотя иррациональность жизни и сознания является в огромном большинстве случаев темой его творчества). В художественной сфере это выражается, в частности, в том, что он заменяет ненадежный инструмент эстетической интуиции (или того, что принято называть вкусом) философским, психологическим и политическим анализом.

Однако нельзя не отметить проблематичности ситуации, сложившейся на почве оппозиции исчезновению из искусства момента эстетического воздействия. Превращение творческого процесса в интеллектуальную рефлексию отняло у человека возможность реализации важнейшей для него психической функции, синтезирующей рациональное и стихийное психические начала посредством творческой фантазии и интуиции. По мнению части критиков, современная интеллектуалистская художественная деятельность может быть как угодно зрелой концептуально, но ее воздействие на человека слабо и поверхностно, поскольку интеллект – это лишь часть нашей душевной организации и его воздействие не мобилизует всего человека. Поэтому удел постискусства – поверхностно интеллектуально развлекать, и оно отнюдь не является пространст-

вом истинной творческой свободы, каким намеревалось быть, а стало одной из ветвей индустрии развлечений, со своим глобальным экономическим механизмом и своими стратегиями самомаркетинга.

Однако просто вернуться к старым формам было бы невозможно – этому мешает встроенный в современное художественное сознание механизм новизны. Наше восприятие почти автоматически просеивает и исключает все, в чем видит повторение, даже не осознавая, что самым повторяемым и докучливым «дежавю» в настоящее время стал сам эффект новации. Эта усталость от механического воспроизведения нового, не приводящего к обновлению, а обеспечивающего воспроизведение стабильной ситуации, довольно типична для нынешнего момента.

Идея, предлагаемая некоторыми исследователями искусства в качестве положительной программы, – это искусство гибридное, приемлемое по критериям и эстетической, и рефлектирующей критики, сочетающее в себе пластические достоинства и концептуальную глубину.

Т.А. Фетисова

И.Л. Галинская
КНИГА НОРМАНА МЕЙЛЕРА
«ПРЕЗИДЕНТСКИЕ ЗАПИСКИ»

«Президентские записки» (1964) Нормана Мейлера являются «блестящим, беспощадным портретом времени президентства Джона Кеннеди, написанным наиболее противоречивым писателем наших дней», – сказано на обложке книги. «Это дерзкий, непочтительный анализ американской жизни 60-х годов XX в., произведенный самым несдержаным социальным критиком, это громоподобный обвинительный акт», – писала газета «Нью-Йорк геральд трибюн».

Норман Мейлер предпослав книге «Президентские записки» специальное предисловие, в котором рассказывает, что создавал свою книгу, когда президент Джон Кеннеди был еще жив¹. Конечно, писатель отнюдь не надеялся, что президент США станет читать его книгу. Мейлер полагал, что люди из окружения 35-го президента США просмотрят или частично прочтут книгу и расскажут президенту о мейлеровских идеях, содержащихся в ней.

Поскольку книга получила название «Президентские записки», Мейлер объясняет, что он имел в виду. Собранные в книге эссе и интервью, несколько стихотворений и открытых писем, обширный отрывок из неопубликованного философского диалога, отрывки из журнальных статей писателя, словом, большинство их публикаций, появившихся после выхода в свет сборника «Самореклама», опубликованного в 1959 г., адресованы президенту Кеннеди и являются «частными источниками информации» (3, с. 1). Дело в том, что, по мнению Нормана Мейлера, президент Кеннеди страдал от «интеллектуальной неинформированности». Такова судьба лидеров, которые окружены людьми, не говорящими им правды.

¹ Джон Фицджералд Кеннеди был убит в Далласе в 1963 г.

Норман Мейлер называет более тридцати тем, которые обсуждаются в книге. Это проблемы смертной казни, цензуры, наркомании, юношеской преступности, мафии, национальных меньшинств, вопросов «холодной войны», тоталитаризма, гуманизма, фашизма и проч. Книга состоит из двенадцати «Президентских записок», и все они посвящены обсуждению вопросов, которые любой президент должен решать, но делает это очень редко, а «некоторые из проблем он обсуждает ежедневно, но почти никогда в новом ключе и с необходимой глубиной» (3, с. 7).

«Эта книга имеет экзистенциальное понимание природы реальности, а сокровенный тезис ее страниц заключается в том, что ни один президент не может спасти Америку от перехода к тоталитаризму, если он не переключит ум американских политиков на экзистенциальный стиль политической мысли», – полагает Мейлер (3, с. 5). Экзистенциальный политик, согласно Мейлеру, должен быть героем, а это означает, что в его решениях не может быть случайностей, что все его поступки должны быть смелыми и разумными. «Все герои – лидеры, но не все лидеры являются героями» (3, с. 6).

Первая «Президентская записка» имеет название «Экзистенциальное законодательство». В ней идет речь, в частности, о необходимости нового закона относительно смертной казни. Мейлер выдвигает еще несколько предложений: легализовать продажу наркотиков, уничтожить все виды цензуры, найти средство от рака, ослабить позицию русских, которая гораздо сильнее, чем позиция Америки, и т.д. Наиболее оригинально мейлеровское предложение относительно закона о смертной казни.

Мейлер пишет, что хотел бы увидеть закон, запрещающий смертную казнь, хотя некоторые американские штаты настаивают на сохранении такого наказания. Этим штатам, пишет Мейлер, следовало бы поступать следующим образом: превращать казнь в публичный спектакль. Палач должен быть такого же роста и веса, как и преступник, и они должны драться до наступления смерти. Драка исключает употребление оружия, убивающего на расстоянии, т.е. огнестрельное оружие исключается, но могут применяться ножи и разбитые бутылки. Польза этого закона, убежден Мейлер, состоит в том, что он сможет «возвратить нас к моральной ответственности» (3, с. 11). Палачи должны быть специально тренированы, чтобы всегда побеждать приговоренного к смерти и убивать его.

Такой метод казни необходим для разрядки напряжения у американского народа, заключает писатель.

Вторая «Президентская записка» имеет подзаголовок «Юношеская преступность». Экзистенциальный посыл этой записи состоит в убеждении, что не следует проявлять неискоренимую наклонность человеческой природы к приключениям. Корпуса мира для этого недостаточно. Следует создать Корпус приключений, чтобы неотесанные партии, которые бесчинствуют на дорогах, знали, что могут вступить в «Клуб свободных мужчин», чтобы показать, насколько они храбры и бесстрашны. Члены Корпуса приключений (Adventure Corps) не побоятся напасть с ножом на крокодила или помчаться вниз на лыжах со снежной вершины, а то и лечь спать в горящей хижине. Пусть бесчинствующие на дорогах парни поплынут через семь морей и научатся карабкаться на мачту в самую страшную штормовую непогоду. «Президент, который любит свою яхту, не станет отнимать радость подобных развлечений у других» (3, с.23).

Третья «Президентская записка» имеет подзаголовок «Экзистенциальный герой» и представляет собой статью Нормана Мейлера «Супермен приходит в супермаркет», которая была напечатана в журнале «Эсквайр» в ноябре 1960 г. Правда, редакция журнала изменила название, и статья стала называться «Супермен приходит на супераукцион», но писатель возвратил статье первоначальный заголовок (1).

Мейлер рассказывает о съезде демократической партии США, который выдвинул Дж.Ф. Кеннеди кандидатом в президенты. Джон Фицджералд Кеннеди (1917–1963) стал в 1961 г. 35-м президентом США, сменив Дуайта Эйзенхауэра, 34-го президента США от республиканской партии.

Съезд демократической партии США происходил в Лос-Анджелесе, в гостинице «Балтимор», которую Мейлер называет «самым уродливым отелем в мире» (3, с. 33). Съезд произвел на Мейлера грустное впечатление, поскольку настроение депрессии охватывало всех делегатов, которые понимали, что они собираются номинировать на выборы президента человека, «производящего впечатление знаменитого актера с театральной рекламы, причем последствия этой номинации абсолютно непредсказуемы» (3, с.38).

Кеннеди прибыл на съезд в кортеже, сопровождаемом телевизионными камерами и оркестром, исполняющим какую-то цирковую

музыку. Мейлер пишет, что сцена эта производила впечатление «дежавю», т.е. неоднократно виденного в музыкальных комедиях, когда герой приезжает во дворец, чтобы заявить свои права на принцессу. В связи с этим, считает Мейлер, «американская политика теперь станет любимым американским фильмом, новой американской мыльной оперой, американским бестселлером» (3, с. 44).

Говоря об американских президентах, писатель делит их на героев и антигероев. Так, Теодор Рузвельт (1858–1919), 26-й президент от республиканской партии, правивший два срока (1901–1909), был героем. Дуайт Эйзенхауэр (1890–1869), 34-й президент США от республиканской партии, правивший с 1953 по 1961 г., был антигероем. А вот Гарри Трумэн (1884–1972), 33-й президент США от демократической партии (1945–1953), и был персонажем мыльной оперы (3, с. 42).

Начиная с Первой мировой войны, пишет Мейлер, американцы ведут двойную жизнь, ибо история превратилась в две реки – одна видимая, а вторая подземная. История политики конкретна, действительна, практична и невероятно скучна. В подземной реке жизнь жестока, одинока, концентрирует экстаз и насилие, характеризуется созданием массовой культуры, потерей индивидуальности. Именно в Америке переход от индивидуальной культуры к массовой чувствуется столь сильно, как ни в одной из других стран мира, заключает Норман Мейлер.

Четвертая «Президентская записка» имеет подзаголовок «Иностранные дела». Это открытые письма Джону Фицджеральду Кеннеди и Фиделю Кастро. Письмо Кастро было написано в ноябре 1960 г., а письмо Кеннеди Мейлер написал в апреле 1961 г., через неделю после событий в районе Плайя-Хирон. 17 апреля 1961 г. США организовали вторжение наемников с целью свержения правительства Фиделя Кастро. Однако к середине дня кубинская армия разгромила интервентов, захватив более тысячи десантников в плен. Президент Кеннеди впоследствии выкупил пленников за 62 млн. долл.

В открытом письме Фиделю Кастро писатель выражает глубокое восхищение свержением диктатуры Ф. Батисты в 1958 г., называя Кастро своим братом. Он пишет, что Кастро этой победой помог американцам в их борьбе против средств массовой коммуникации, против тайной полиции, против корпораций, против глу-

пых политиков и чиновников, против трусливых, запуганных, запутавшихся в конце хвастунов, т.е. начальников, руководящих жизнью людей, которых они нисколько не понимают. «Вы даете нам надежду, что такие люди не всегда будут побеждать» (3, с. 70).

Письмо Мейлера перевел на испанский язык его приятель. Было сделано сто копий письма, но ни одна из американских газет не пожелала его опубликовать, и оно пролежало в ящике письменного стола писателя много месяцев.

В открытом письме президенту Джону Кеннеди писатель обвиняет его в том, что вторжение на Кубу готовилось во Флориде и Техасе, что американская пресса и тайные агенты лгут так умело, что ложь имеет вид истинной правды. «Как джентльмен, вы должны подчиниться логике нашего поражения, посмотрев в зеркало нашей трагедии и нашей комедии» (3, с. 76). Ведь вторжение Кеннеди на Кубу в 1961 г. всего лишь помогло коммунизму в Латинской и Южной Америках, полагает Мейлер.

Пятая «Президентская записка» «Экзистенциальная героиня» повествует о супруге президента Кеннеди. Статья «Вечер с Джекки Кеннеди» впервые была напечатана в журнале «Эсквайр» в июле 1962 г. Мейлер рассказывает о телевизионной передаче, в которой первая леди Жаклин Кеннеди знакомила телезрителей с достопримечательностями Белого дома. Она водила своего собеседника Чарлза Коллингвуда по залам, галереям и комнатам Белого дома, показывая вещи, принадлежавшие предыдущим президентам США и их женам.

Сценарий передачи был написан на телевидении, и Джекки Кеннеди должна была выучить его, что она добросовестно сделала. Первая леди напомнила Мейлеру о некоторых неудачах знаменных актрис. Жаклин Кеннеди была похожа на молодую киностарлетку, которая никогда не научится играть, поскольку ей неведомо простейшее и основное требование профессии актера, заключающееся в том, что «надо вести себя в соответствии со словами, которые ты произносишь», приходит к выводу Норман Мейлер (3, с. 95).

Шестая «Президентская записка» состоит из ряда мейлеровских журнальных публикаций, нескольких его стихотворений, посвященных Джону Кеннеди, открытого письма к президенту и части интервью с журналистом Полом Краснером, опубликованного в журнале «Реалист» в 1962 г.

В заметках, напечатанных в 1962 и 1963 гг. журналом «Эсквайр», Мейлер с сожалением пишет о самоубийстве двух самых прекрасных американцев – о Мэрилин Монро (1926–1962), принявший снотворное, и об Эрнесте Хемингуэе (1899–1961), пустившем себе пулю в рот. Монро могла бы стать величайшей актрисой в истории человечества, а Хемингуэй мог бы написать роман более великий, чем «Война и мир», считает Мейлер (3, с. 104).

В открытом письме президенту Джону Кеннеди речь идет об угрозе атомной войны в 1962 г. и о требовании миллионов американцев избежать такой войны, т.е. отказаться от идеи вторжения США на Кубу. Докажите нам, что вы понимаете наши опасения, «а иначе мы никогда не сможем полностью вам доверять», – писал Мейлер (3, с. 113).

В интервью с Полом Краснером Мейлер ответил на целый ряд вопросов: о пацифизме, о деятельности Федерального бюро расследований, о сексуальной революции, о тоталитаризме, о контроле над рождаемостью, о мистицизме и проч. Мейлер утверждает, что тоталитарный характер имеет не только политика ФБР, но и действия пацифистов. «Каждый, кто хочет быстрого решения постоянной проблемы, является низкопробным тоталитаристом», согласно Мейлеру (3, с. 127).

К седьмой, восьмой, девятой и десятой запискам Мейлер прилагает аннотацию, в которой говорит, что «интеллектуальное ядро» книги «Президентские записки» содержится именно в этих четырех материалах. Основная их тема – тоталитаризм. Давая определение тоталитаризма, Мейлер обращается к истории фашистской Германии, официальной идеологией которой был именно тоталитаризм, т.е. тоталитарный контроль государства над всей жизнью общества. Что касается американского тоталитаризма 60-х годов XX в., то Мейлер полагает, что он отличается от классического фашизма «как пластиковая бомба от ручной гранаты» (3, с. 175). Когда террорист бросает ручную гранату в помещение, где много людей, он намерен кого-то из них убить. Однако, когда террорист прикрепляет пластиковую бомбу на улице, он не знает, кого бомба убьет, поскольку сам он в момент ее взрыва находится уже на расстоянии многих миль от этой улицы.

Американский тоталитаризм, согласно Мейлеру, проник в душу каждого американца. В Америке нет концентрационных

лагерей, но тоталитаризм насаждается популярным искусством, социальными и политическими организациями, коммерческими передачами по телевидению и даже новейшей современной архитектурой, которая не позволяет отличить новые здания в университетских кампусов от фабрик или госпиталей для душевнобольных. Новая архитектура разрушает прошлое, убежден Мейлер, а «люди, которые восхищаются этой архитектурой, подсознательно тоталитарны» (3, с. 186).

Отдельная статья в десятой «Президентской записке» посвящена постановке в 1961 г. пьесы французского драматурга Жана Жене (1910–1986) «Негры» («Les nègres», 1958) в одном из нью-йоркских театров. Спектакль получил название «Черные» («The Blacks»), поскольку уже тогда словно «негр» считалось в Америке бранным. Мейлер пишет, что Жану Жене не удалось избежать одного из основных недостатков французского характера, т.е. решимости сказать что-то новое, даже если это новое абсурдно. Жене, с одной стороны, велик, ибо открывает еще неисследованные аспекты человеческого сознания, но, с другой стороны, «он ничтожный сюрреалист, разрушающий возможности такого сознания» (3, с. 209).

В одиннадцатой «Президентской записке» Норман Мейлер озабочен проблемами экзистенциальной этики. Известно, что основатели экзистенциализма считали, что «сущность человека не имеет общих определений и поэтому не может дать основания для формулирования каких-либо нравственных принципов»¹. Хайдеггер и Сартр, пишет П.П. Гайденко, выдвигают тезис «бытия к смерти» (Sein zum Tode), и он служит экзистенциальной основной «понимания человеческой личности». А в основу личности «экзистенциализм кладет принцип воли, своеенравия»². Экзистенциализм стремится постигнуть бытие «как некую непосредственную целостность субъекта и объекта»³. В работе Мартина Хайдеггера «Бытие и время» («Sein und Zeit», 1927) говорится о бытийной структуре личности, о надчеловеческом в человеке.

Норман Мейлер предлагает понятие «бытие и душа», считая его иррациональным. Согласно Мейлеру, самая большая опасность

¹ Философский энциклопедический словарь. – М., 1983. – С. 809.

² Гайденко П.П. Экзистенциализм и проблемы культуры. – М., 1963. – С. 15–17.

³ Философский энциклопедический словарь. – М., 1983. – С. 788.

для человека – это «отчуждение от собственной души» (3, с. 214), а смерть, по его мнению, есть не погружение в Вечность, а исчезновение в небытии. В связи с этими идеями Мейлер рассказывает в статье «Десять тысяч слов в минуту» о том, как он был свидетелем боя между двумя боксерами, приведшего к смерти одного из них. Речь идет о бое Парет – Гриффит в 1962 г.

Эмиль Гриффит (р. 1938) встречался с Бенни Паретом (1937–1962) трижды. В первом бою победил Гриффит, а во втором – Парет. О третьем бою, на котором он присутствовал, и рассказывает Норман Мейлер.

Во время взвешивания перед боем Парет намекнул Гриффиту, что считает его гомиком. Взбешенный Гриффит чуть ли не начал драться тут же, у весов. Мейлер пишет, что он никогда не видел подобного боя: они дрались без остановки с начала до конца каждого раунда. В двенадцатом раунде Парет был зажат Гриффитом в углу, и Гриффит нанес ему восемнадцать ударов за три или четыре секунды. «Я никогда не видел, чтобы один человек бил другого с такой силой и так много раз», – говорит Мейлер (3, с. 244). Рефери попытался оттащить Гриффита от Парета, но тот сопротивлялся. Тогда на ринг выскочили тренер Гриффита с двумя помощниками, и вчетвером им удалось оттянуть его от Парета, который начал медленно сползать на пол. Выбежавший на ринг врач сделал Парету укол, но тот не приходил в себя. Его отвезли в больницу, где он так и оставался в коме и скончался спустя несколько дней, 3 апреля 1962 г. Страна, наблюдавшая бой по телевизору, была в шоке, газеты даже требовали запретить бокс. Но этого не случилось.

Мейлер также описывает в статье матч между Флойдом Паттерсоном и Сони Листоном, в котором на 126-й секунде победил Листон. Матч состоялся 25 сентября 1962 г. в Чикаго. Флойд Паттерсон был в это время чемпионом мира в тяжелом весе. Сони Листон, пишет Мейлер, вел себя перед боем «не как большой боксер, а как большой актер, играющий роль величайшего боксера-тяжеловеса, который когда-либо жил» (3, с. 236).

Бой Паттерсон – Листон происходил в чикагском парке «Комиски» (Comiskey Park) поздним вечером. Парк вмещает 50 тыс. зрителей, но поскольку день был холодный и дождливый, зрителей собралось не более 25 тыс., желавших посмотреть, как будут драться два чернокожих боксера, пишет Мейлер (3, с. 249). Ложка прессы

занимала первые шесть рядов, так что Норман Мейлер и сидевший рядом с ним негритянский писатель Джеймс Болдуин (1924–1987) видели бой во всех деталях. Листон весил 214 фунтов, а Паттерсон – 189 фунтов. Но разница заключалась не в весе, рассказывает Мейлер. У Листона было гладкое мускулистое тело боксера, а Паттерсон больше походил на легкоатлета.

Когда начался бой, казалось, что Паттерсон теряет одну возможность выиграть за другой. Он боксировал, как университетский тяжеловес, который вышел на спарринг с профессионалом. Его спина была в фуре от канатов, а левая перчатка запуталась в канате. Тогда Листон нанес ему два или три удара. Паттерсон упал и потерял сознание. Когда он пришел в себя, было уже слишком поздно. «Листон выглядел так, как будто не мог поверить в случившееся» (3, с. 253). Известно, что матч-реванш состоялся через десять месяцев, и Листон вновь победил Паттерсона в первом раунде. В 1964 г. Сони Листон проиграл Кассиусу Клею, который после этого боя сменил имя на Мохаммеда Али.

В 1975 г. Норман Мейлер выпустил книгу «Бой», в которой описал матч между Мохаммедом Али и Джорджем Форменом, состоявшийся в октябре 1974 г. в столице Заира (бывшем Конго) Киншасе. Бой получил название «Драка в джунглях» («Rumble in jungle»). За пять дней до боя Мохаммед Али сказал, что это будет «величайшее событие в мировой истории», рассказывает Мейлер (2, с. 65). Формен в свою очередь хвастался на пресс-конференции, что он непременно победит Али, поскольку до этого боя он ни разу не был побежден, ибо являлся чемпионом Олимпийских игр 1968 г. (2, с. 146).

Мейлер попутно описывает историю Заира (Конго) и касается положения страны при диктаторе президенте Мобуту. Бой Али – Формен состоялся ночью, ринг находился в центре футбольного поля, а зрителей было около 60 тыс. (2, с. 173). Напряжение было таким, пишет Мейлер, как будто начинался не бой двух боксеров, а Третья мировая война. В первом раунде Али потерял сознание, но тут же пришел в себя. В восьмом раунде Али пошел в контратаку и нокаутировал Формена, став чемпионом мира в тяжелом весе (2, с. 210).

Двенадцатая «Президентская записка» – это «Последнее открытое письмо Джону Фицджералду Кеннеди», в котором Норман Мейлер подводит итог своим размышлениям об экзистенциальной политике. Такая политика означает, по мнению Нормана Мейлера,

что «политические права, как и человеческие права, лучше всего достигаются посредством встреч лицом к лицу» (3, с. 269). А президент как мастер политических решений должен быть готов к «постижению всего человечного и бесчеловечного в психической жизни его страны» (3, с. 270–271), был убежден Норман Мейлер.

Список литературы

1. Mailer N. Superman comes to the supermarket // Mailer N. Some honorable men. Political conventions, 1960–1972. – Boston; Toronto, 1976. – P. 3–37.
2. Mailer N. The fight. – Boston, 1975. – 239 p.
3. Mailer N. The presidential papers. – N.Y., 1964. – V, 310 p.

С.А. Гудимова

ПЕРВЫЕ ТЕОРЕТИКИ БАРОККО

Весь мир казался поэту или художнику эпохи барокко узором сложных сравнений и сопоставлений, клубком неразгаданных связей. «Украшения становились иероглифами, знаками; эмблемы постепенно переходили в аллегории, аллегории возвышались наконец до “Символической метафоры”. Мир и был в их представлении метафорой, непрестанно открывавшей новое своим адептам», – отмечает И.Н. Голенищев-Кутузов (2, с. 347). Заслуживали внимания лишь те произведения, в которых проявлялась острота ума, сочетающая неожиданное и необычайное. Композитор Сеиченто вызывал изумление и восторг, его привлекал сложнейший контрапункт, величественные, грандиозные музыкальные метафоры.

Зачинателем одного из направлений барокко в Италии был неаполитанский поэт Джамбаттиста Марино (1569–1625). Марино и «маринисты» не воспевали неземные достоинства Донны, они писали о реальных женщинах и превозносили их, не идеализируя. В сборниках лирических стихов Марино преобладает сонет и другие ренессансные поэтические формы. Главную роль поэзии он видел в том, чтобы поражать, удивлять и очаровывать читателя. Выдумка его бесконечна, изобретательность неистощима. Кто не способен удивить, писал Марино, пусть отправляется к скребнице, его место в конюшне, а не на Парнасе.

Стихи Марино мелодичны, ритмы их разнообразны. Поэт владеет всем богатством поэтических приемов. Кроме метафор, он прибегает к аллитерациям, к антитезам, ассонансам и т.д.

Выше всех своих произведений Марино ставил огромную (40 тыс. стихов) поэму «Адонис». Поэма представляет собой лирическую канту с многочисленными авторскими отступлениями, вставными эпизодами, развернутыми пейзажными описаниями.

Марино обработал мотивы античных поэтов, а также Полициано и своего любимого итальянского поэта Саннадзаро (1456–1530) и создал произведение, красочное и оригинальное по стилю.

С молодости Марино был знатоком и любителем живописи и музыки. Поэт много пишет о взаимосвязи искусств. Поэзию он определяет как говорящую живопись, живопись как молчаливую поэзию. Все искусства, постоянно подчеркивает Марино, должны вызывать и облагораживать души людей.

Марино провел в Париже восемь лет и стал как бы звеном, связующим итальянскую культуру с французской. Его творчество оказало влияние на формирование прециозного стиля во Франции. Из Италии и Франции новая поэтическая мода перекинулась на Англию, где возник так называемый метафизический стиль, английская разновидность барокко.

Н. Буало вынужден был признать, что новый стиль оказал влияние не только на архитектуру и поэзию, но и на все виды и жанры искусства. В «Поэтическом искусстве» Буало писал:

*Повсюду встреченный приветствием и лаской,
Уселся каламбур на высоте парнасской.
Сперва он покорил без боя Мадrigал;
Потом к нему в силки гордец Сонет попал;
Ему открыла дверь Трагедия радушино,
И приняла его Элегия послушно;
Расцвечивал герой остротой монолог;
Любовник без нее слезы пролить не мог;
Печальный пастушок, гуляющий по лугу,
Не забывал острить, пеняя на подругу.*

(Перевод Э. Линецкой)

Новые эстетические идеи буквально носились в воздухе. Сейчас трудно сказать, кто первым, испанец Грасиан или итальянец Тезауро, выдвинул новые категории эстетики, кто первым объявил, что античная поэтика не в состоянии объять все явления искусства и особенности эстетического познания мира. Во всяком случае Балтасар Грасиан-и-Моралес (1601–1658) первым опубликовал свою работу «Остроумие, или Искусство быстрого разума» (1642), в которой он ставит задачу на множестве примеров из

разных литератур изучить «природу остроумия» и преобразовать литературную критику своего времени. По мнению Грасиана, эстетика – наука, отличная от логики. Эстетическое познание есть познание интуитивное по своей природе. Оно открывает новые возможности познания действительности. Древние, писал Грасиан, нашли законы, управляющие логическим познанием, они создали и разработали систему силлогизмов, но она непригодна для «острого разума». Древние признавали, что «острый разум» свойствен только гениям, и восхищались его проявлениями, но не определили законов, которым он следует. Если возможно найти правила силлогизма, то вполне возможно найти их и для концептто (остроумного замысла). Сегодня необходимо создать теорию быстрого ума, творческой интуиции, способной проникать в сущность отдаленных предметов и явлений, мгновенно комбинировать их и сводить воедино. Грасиан определял «остроумие» как акт познания неведомого с помощью интуиции (2). Термин «вкус», встречающийся у испанского теоретика, означает особую способность эстетического суждения, отличного от суждения логического. По мнению многих исследователей, идея Грасиана о «вкусе» стала одной из наиболее плодотворных идей, подхваченных эстетикой Нового времени.

Пожалуй, наиболее интересное преломление практика барокко получила в теоретических трудах итальянца Эмануэле Тезаура. Свое главное сочинение «Подзорная труба Аристотеля» он совершенствовал четыре десятилетия и опубликовал в 1655 г. Отвергнув «Поэтику» Аристотеля, Тезаур обратился к его «Риторике» и в ней нашел элементы, которые использовал для создания своей эстетической системы. Тезаур пишет: «Меня воодушевил и вдохнул в меня великие надежды, побудив мой ум исследовать истоки этого искусства, божественный Аристотель, самым тщательным образом испытавший все тайны риторики. Он открыл эти тайны тем, кто слушал его внимательно. Таким образом, можно назвать его риторику яснейшей Подзорной Трубой для рассмотрения всех совершенств и всех недостатков красноречия» (5, с. 625).

По мнению Тезаура, мир поэтических созданий живет по своим особым законам, отличным от законов рационального мышления и логики. Остроумный замысел – главное в новом искусстве. Важно найти истоки остроумия и показать почву, его породившую. Цель своего исследования Тезаур видел в том, чтобы до тонкости

определить причины, по которым одни произведения прекрасны, другие – безобразны.

Остроумный замысел (кончетто), как и «быстрых разумом» творцов искусства, Тезауро объявляет божественными. «Из несуществующего они творят существующее, из невещественного – бытующее, и вот – лев становится человеком, орел – городом. Они сливают женщину с обличьем рыбы и создают сирену как символ ласкательства, соединяют туловище козы со змеей и образуют химеру – иероглиф, обозначающий безумие» (цит. по: 2, с. 330).

Тезауро стремится построить теорию искусства, которая вела бы к постижению всемирного символа, Божественной Метафоры, восходя по ступеням познания от видимого к ощущаемому, от ощущаемого к произнесенному слову и музыкальной фразе, от внешнего к сокровенному.

Сам Господь, говорит Тезауро, создает мир метафор, аналогий и остроумных кончетто, которые представляются непосвященным простыми украшениями, в то время как речь идет о сотворении мира! (2)

Остроумие Тезауро понимает как одно из проявлений Разума. Из двух основных качеств Остроумия – Прозорливости и Многосторонности – Тезауро особенно ценил последнее. Прозорливость проникает в затаенные свойства предметов: «... в субстанцию, материю, форму, случайность, качество, причину, эффект, цель, симпатию, подобное, противоположное, одинаковое, высшее, низшее, а также и в эмблемы, собственные имена или псевдонимы». Многосторонность же быстро охватывает все эти существа в их соотношении, она «их связывает и разделяет, увеличивает или уменьшает, выводит одно из другого и с поражающей ловкостью ставит одно на место другого». Все эти свойства присущи Метафоре, которая является «матерью Поэзии, Остроумия, Замыслов, Символов и героических Девизов» (цит. по: 2, с. 327).

Люди, владеющие быстрым разумом, «кроме чудесных исключений», обычно несчастливы. И если житейски искушенная Прозорливость ведет людей к важным должностям и благородству, то острота ума отправляет их в богадельню. И тем не менее многие предпочитают славу Остроумия всем благам Фортуны.

Вся поэтика Тезауро зиждется на Метафоре. В ее высшем символическом значении Метафора становится последней целью Остроумия, которому приходят «на помощь» другие риторические

фигуры, и прежде всего кончетто – умение сводить несхожее. Пытаясь установить некую метафорическую иерархию, Тезауро обращается не только к литературе, но и к зодчеству. По мнению итальянского теоретика, простое подражание симметрии природных тел не способно вызвать к жизни гениальные картины или скульптуры. Только те создания заслуживают «титула гениальных», которые рождены острым разумом. Это проявление Остроумия осуществляется в необычных украшениях на фасадах зданий, в капителях колонн. И Тезауро далее перечисляет признаки барочного стиля в архитектуре: «...капители, изобилующие листьями, фригийские узоры, триглифы, фризы на колоннах дорического ордена, большие маски, карнатиды...» (5, с. 626). Он называет их «метафорами из камня, молчаливыми символами, которые способствуют прелести творенья, придавая ему таинственность» (5, с. 626–627). По Тезауро, украшения ведут человека к постижению Символической Метафоры, но это только первый шаг. Украшения составляют с большой архитектурой неразрывное целое. Одной из ступеней, ведущих к постижению символической Метафоры, являются эмблемы. Тезауро рекомендует использовать эмблемы, имеющие глубокий моральный смысл, как воспитательное средство и выставлять их всюду, где бывает большое стечние народа.

Внешние изображения должны способствовать выражению разнообразных душевных состояний и открывать разуму новые проблемы. Этому служат произведения живописцев и скульпторов, затем драма, где эффект выразительности усиливается словом и жестом, и, наконец, пантомима. Жизнь, говорит Тезауро, – это театральное действие, поэтому искусство должно быть декоративным, ярким, неожиданным. Вершиной искусства Тезауро считает звучащее слово, которое он торжественно называет «поэзий Бога».

Быстрый разум, или гений, Тезауро понимает как способность, аналогичную творческой способности Бога. Подобно Богу, гений творит образы и миры. Не есть ли Вседержитель – «остроумный оратор», который смеется над людьми и над ангелами, предлагая различные героические предприятия, символы фигур и высочайшие свои кончетто, спрашивает Тезауро. Гениальность свойственна не только людям, она заложена в природе. Одаренная гениальными мыслями природа изображает на огромном голубом щите небес символы и остроумные свои тайны. Посвященный в тайны природы

постигает ее остроумные замыслы, выраженные в числах, то звучащие, то немые.

Тезауру привлекало все, что может удивить неожиданностью, и в том числе научные открытия его времени. В «Подзорной трубе Аристотеля» он восторженно говорит о победе человеческой мысли и изобретательности над пространством и проникновении с помощью телескопа в загадки нашей Солнечной системы.

Любопытно, что в трактате «Моральная философия», приводя примеры разнообразной стилистической подачи одной мысли, Тезауру обращается к «астрономической тематике» и научным представлениям своего века о Вселенной. Нижеследующий текст можно рассматривать как руководство поэтам и писателям «нового искусства» и как образчик жанровых возможностей и богатства стилевых приемов барокко: «Есть ли более серьезное и возвышенное явление на свете, чем звезды небесные? Можно ли высказать более серьезную и поучительную мысль, чем следующая: звезды являются наиболее плотными и непрозрачными частями эфирного пространства, которые, отражая лучи солнца, становятся светящимися? Вот пример ученого предложения, однако не остроумного. Если же ты скажешь: звезды – это зеркала эфира, которые, хотя и не оставляют светящегося следа, становятся ночными солнцами лишь тогда, когда солнце расточает им свои любезности, – это та же доктрина, однако до некоторой степени выраженная метафорически как по форме, так и по содержанию, и чем более форма удаляется от прямого выражения, тем она становится изящнее, но в конце концов переходит в забавное. Остроумно и в то же время серьезно следующее предложение: звезды – священные лампады вечного храма Божия. Прекрасна следующая сентенция: звезды – драгоценные узоры небесного павильона. Радостью исполнена фраза: звезды – блестящие цветы садов блаженных. Учена фраза: звезды – глаза небесного Артура, всю ночь следящего за смертными. Ужасающа фраза: звезды – небесные фурии, в чьих волосах вплетены сияющие змеи для того, чтобы не допустить злых на небо. Скорбью дышит фраза: звезды – печальные лики пылающей огнями траурной капеллы на погребении солнца. Напротив, забавным будет следующее речение: звезды – светлячки, порхающие в синеве небес. Еще забавнее сказать: звезды – фонари богов, всюду блуждающих ночью. Еще занятнее выражение: звезды – огарки, падающие с канделябра солнца. И, наконец,

если ты превратишь небо в решето, то [...] ты скажешь в духе буффонады о звездах: светящиеся дыры небесного решета. На этих примерах ты можешь убедиться в том, что все эти предложения возможны лишь благодаря приданной им остроумной форме, то есть с помощью Метафоры Пропорции, которая сходное заменяет сходным, но различным по содержанию; содержание это может быть в одних случаях более благородным, в других более низменным, в некоторых фразах прекрасным, в иных же безобидным» (5, с. 629–630).

Форма выражения и содержание связаны неразрывно; когда меняется одно, неизбежно изменяется и другое. Не пустую игру риторическими фигурами, не мастерство ради мастерства, конческо ради конческо декларирует автор «Моральной философии». Выбирая систему выражений, писатель должен думать, пригодна ли она для того содержания, для той эмоциональной тональности, которые он хочет передать, соответствует ли она жанру данного произведения.

Как прозаик Тезауро следовал рецептам, им же самим созданным.

Другим крупным теоретиком эпохи был Даниэле Бартоли (1608–1685). Его проза красочна, музыкальна, пластична. Вот, например, как он пишет о «замысловатом стиле»: «Этот стиль – удел душ возвышенных, так как, подобно индийской птице, названной райской, он никогда не прикасается ногой к земле, никогда не снижается, но вечно парит в небесах, ясных и великолепных. Драгоценной мозаикой из тысячи остроумных мыслей он составляет свои образы» (1, с. 631). Только перо, владеющее «замысловатым стилем», способно живо выразить то, что видит или переживает автор, ибо наша культура утончилась и мы уже забыли о тех временах, когда люди вместо конфет ели желуди. Однако Бартоли весьма иронично относится к эпигонам барочного стиля. Произведения этих «мучеников», пишет он, напоминают сновидения больных или подобны хвосту павлина, который ослепляет разнообразием красок, но неудобен для движения.

Остроумный замысел, по мнению Бартоли, «должен быть реальным, а не ложным, не беспорядочным, а лишь дерзновенным и, главное, всегда уместным» (1, с. 632). Быстрый ум не должен принимать кристаллы за алмазы, суждение не должно выталкивать

замыслы туда, куда они не могут войти, подобно тому как варвары, надрезающие кожу на лице, чтобы вставить туда драгоценности, не соображают, что только уродуют себя, а не украшают. Не следует злоупотреблять украшениями и хитроумными мыслями, «ибо в богатстве быстрого разума может таиться бедность суждения» (1, с. 633).

Превыше всего Бартоли ставил «блаженство вкуса – наслаждение писателя». Удачно найденное выражение Бартоли уподоблял божественному нектару. Многие из идей Бартоли (о свободе творчества, о гении, выразительности и грации и др.) восприняли романтики.

Как Грасиан и Тезауро, Бартоли разграничивал область разума и логических идей от вдохновения и поэтического гения, эстетическое и рациональное. Возможно, Бартоли полемизировал с Буало, когда писал: «Есть люди, стремящиеся обозначить время и ограничить цель свободному полету гениев, заключая их в тесноту того, что уже найдено, как будто ничего другого и нельзя найти» (цит. по: 2, с. 339).

Теоретики барокко прекрасно понимали, что игра образами, которую Тезауро сравнивал с искусством фокусника, может легко превратиться в блистательное, но пустое острословие. Высмеивая эпигонов Марино, итальянский сатирик Сальватор Роза (1615–1673) писал:

*В упряжке конской души он повез,
Им предоставив праздное пространство –
Конюшню звезд и вечности овес...
То экивоки, то кончетто тянет
Клещами, рифмы лепит кое-как
И виршеплетствовать не перестанет...*
(Перевод И.Н. Голенищева-Кутузова)

Вычурные метафоры, вымученные замыслы, сравнения и образы всегда были в поле зрения теоретиков барокко, поэтому они, как отмечает И.Н. Голенищев-Кутузов, из недр Риторики извлекли Суждение и Проницательность, которые должны были направлять полеты фантазии.

Список литературы

1. Даниэле Бартоли // Памятники мировой эстетической мысли. – М., 1964. – Т. 2. – С. 630–633.
2. Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. – М., 1975. – 531 с.
3. Голенищев-Кутузов И.Н. Теоретики барокко // История всемирной литературы: В 9 т. – М., 1987. – Т. 4. – С. 64–66.
4. Ренессанс. Барокко. Классицизм. – М., 1966. – 347 с.
5. Эмануэле Тезауро // Памятники мировой эстетической мысли. – М., 1964. – Т. 2. – С. 624–630.

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

А.С. Сергеев

РУССКАЯ ТРАДИЦИЯ «ПОЛОЖИТЕЛЬНОЙ ФИЛОСОФИИ» В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ПРОБЛЕМ ФИЛОСОФИИ ОБРАЗОВАНИЯ

В 2003 г. Россия присоединилась к Болонской декларации и официально вошла в зону европейского высшего образования¹. С тех пор не утихают дискуссии о последствиях этого решения. Чаще всего в этих спорах речь идет о сложностях сведения различных образовательных систем в единую. Сложности формального преобразования (организация высшего образования в два этапа: бакалавриат и магистратура и т.п.) отодвинули на второй план проблему содержания образовательного процесса. Хотя в обществе и в про-

¹ В 1999 г. было принято решение о создании «Зоны европейского высшего образования» («Болонская декларация»). В Проекте Tuning результаты обучения и компетенции названы идеальными инструментами Болонского процесса. Они позволяют обеспечить сопоставимость и совместимость программ подготовки, поддерживать прозрачность, устанавливать общий язык (термин «компетенции»), переходить от ориентации на «входные» показатели к ориентации на результат, упрощать введение новых форм образования («пожизненное образование»), содействовать трудуоустройству. Переход к образованию, ориентированному на результат, отнюдь не воспринимается в европейской высшей школе как несомненное благо. Выделяют проблематичные и позитивные аспекты. Среди первых называют, например, их ограничивающее, минимизирующее влияние на образовательный процесс (фактор, сдерживающий достижение высоких академических стандартов), техническую затратность, дорогостоящую реализацию, зауженную рыночную направленность, подрывающую академические свободы преподавания. В числе вторых сторонники компетентного подхода отмечают большую прозрачность, облегчение признания, лучшую информированность студентов, ориентированность на обучающихся, прикладной характер учебных планов, более высокие характеристики в обеспечении качества.

фессиональной образовательной среде крепнет убеждение, что осмысление этой проблемы сегодня особенно важно, причем не только для решения практических задач, но и для выстраивания стратегий российского образовательного процесса¹. Особое значение в этом осмыслении приобретает русская философская традиция как средство выработки философско-методологического подхода к построению образовательного процесса.

Причем речь здесь идет прежде всего о русской философии как традиции положительной философии на русской почве, под которой понимается «цельное и конкретное знание о действительности»², опирающееся на разум. Эта традиция, идущая, по сути, от истоков европейской философии и включающая идеи славянофилов, Вл. Соловьева, П.А. Флоренского, С.Н. Булгакова, С.Н. Трубецкого, Г.Г. Шпета и многих других, преломляется особым образом в русской философской прозе Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого и др. Эти философы и писатели, столь разные по своим программным установкам и интеллектуальным устремлениям, по стилю изложения и социально-политическим идеалам, в идейном плане составляли целостное русское Философское сообщество, поскольку в основании их концепций лежала идея самоценности общения (в отличие от идеи коммуникации, прагматически ориентированной на простую передачу информации).

Русские мыслители XIX в. в центр образовательных идеалов ставили вопрос о том, каково предназначение образования. Основоположник славянофильства Иван Васильевич Киреевский рас-

¹ Эта проблема находится в центре внимания педагогов-исследователей и философов, которые работают в рамках семинара «Философия – Образование – Общество». См.: Лекторский В.А. Современное образование и гражданское общество // Труды науч. семинара «Философия – Образование – Общество». – М., 2006. – Т. 3. – С. 3–4. Пружинин Б.И. Фундаментальное и прикладное в педагогической науке: (Эпистемологический аспект) // Труды науч. семинара «Философия – Образование – Общество». – М., 2007. – Т. 4. – С. 141–152. Другой продуктивный опыт осмысления этой проблемы представлен на многолетнем семинаре по методологии педагогики, ежегодно проводимый Научным советом по философии образования и проблемам методологии исследования в образовании РАО совместно с факультетом педагогики, психологии и коммуникативистики Кубанского государственного университета, НИИ Проблем образования при КубГУ и Волгоградским государственным педагогическим университетом.

² Шпет Г.Г. Философия и история // Вестн. Моск. ун-та, Сер.7: Философия. – М., 1994. – № 3. – С. 8.

сматривал просвещение через призму разума как целостного единства рассудка и чувственности. Если немецкий идеализм, по мнению Киреевского, поставил общечеловеческую проблему понимания цельного разума, нетождественного понятию рассудка, то свою расшифровку этой проблемы и давала философская мысль в России. Он считал, что в решении именно этой проблемы русская философия и основанное на ней русское просвещение обретают самобытность.

Как возможно *решение* таких вопросов в контексте философии, с помощью ее интеллектуального инструментария? В России эту функцию «философского решения» взяла на себя литература. Она во многом и попыталась раскрыть идеалы образованности, в основании которых лежали философские идеи о целостности человеческого разума, о возможностях синтеза этического и эпистемологического его аспектов, разработанные как в европейской, так и в русской интеллектуальной традиции.

Эти проблемы ставились в творчестве Ф.М. Достоевского. Специфика его способа постановки проблемы состояла в том, что он не просто соединял этическое и логическое начала, но показывал те экзистенциальные ситуации, в которых вера не примирялась с разумом, а имела приоритет в разрешении казавшихся неразрешимыми антиномий человеческого существования. Человек в романах Достоевского черпает силы к возрождению в своеобразных пограничных ситуациях. Ни логика и аргументация, ни рациональные выводы, ни рефлексивное постижение сущностных идеалов не могут стать путеводной нитью для героев Достоевского. Над ними властвует только душевное потрясение, которое высвечивает путь из сумрачного плена наличного бытия. Это проявляется и в его способах постановки проблемы человека, и проблемы свободы, и проблемы разумности, и др.

Жизнь человека, как полагает Достоевский, во многом определяется областью темных и слепых инстинктов. Не случайно в «Записках из подполья» он говорит, что лучшее определение человека – «существо на двух ногах и неблагодарное». В развитие этого положения: «Да осыпьте его (человека. – А.С.) всеми земными благами, утопите в счастье совсем головой, так, чтобы только пузырьки вскачивали на поверхности счастья, как на воде; <...> так он вам и тут человек-то, и тут, из одной неблагодарности, из одного пасквиля

мерзость сделает»¹. Антиномическая природа человека в том, что он «любит созидать» и «любит разрушение и хаос», любит «благоденствие» и «ровно настолько же любит страдание».

Достоевский в своих произведениях раскрыл антиномический характер проблемы свободы. С одной стороны, свобода – это физиологическая основа человеческого существования. Эта сторона свободы описана в «Записках из мертвого дома». Достоевский раскрывает потребность в свободе в экстремальных условиях, когда «сдавили петлей горло», свобода – это экзистенциальная потребность, без которой человек не может жить. С другой стороны, нет для человека более тяжкого груза, чем свобода. Это показано в «Братьях Карамазовых» (в главе «Великий инквизитор»), где инквизитор напоминает Христу: «Не ты ли так часто тогда говорил: «Хочу сделать вас свободными». Но вот ты теперь увидел этих «свободных» людей... Да, это дело нам дорого стоило... но мы до кончили это дело во имя твое. Пятнадцать веков мучились мы с этой свободой, но теперь это кончено и кончено крепко... Но знай, что теперь и именно ныне эти люди уверены более чем когда-нибудь, что свободны вполне, а между тем сами же они принесли нам свободу свою и покорно положили ее к ногам нашим»². Эти мысли Достоевского повлияли в определенном смысле на Э. Фромма, доказывающего в «Бегстве от свободы», что страх перед свободой выбора и личной ответственностью является средой для произрастания диктаторских режимов.

Вывод, который мы можем сделать сегодня из этих идейных поисков Достоевского, состоит в том, что современные поиски образовательных идеалов должны учитывать ту антиномичную действительность, антиномичную природу человека, которая, как и во времена Достоевского, порождает сложности, неразрешимые проблемы и противоречия современного мира. Образование должно готовить человека к реальной жизни со всеми ее противоречиями, а это значит, что система образования должна обладать динамизмом, быть способной достаточно оперативно реагировать на возникающие проблемы.

¹ Достоевский Ф.М. Записки из подполья // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1956. – Т. 4. – С. 157.

² Достоевский Ф.М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1956. – Т. 9. – С. 315.

Не менее значимыми для осмыслиения современных проблем образования являются идеи Владимира Сергеевича Соловьева – первого русского философа, выступившего с целостной системой философии Всеединства. Размышляя о природе человека, он различает предмет воли, познания и чувств. Соответственно, первое становится областью морали, второе – познания, третье – эстетики. У человека есть естественная способность для простого различения добра и зла, истинного и ложного, прекрасного и безобразного. Однако этой способности необходима объективность или, говоря языком Соловьева, безусловность. «В самом деле, при этом различении человек утверждает, что в нравственной деятельности, и в знании, и в чувстве, и в художественном творчестве, исходящем из чувства, есть нечто *нормальное* и что нечто должно быть, потому что оно само в себе хорошо, истинно и прекрасно, другими словами, что оно есть безусловное благо, истина и красота»¹. Выражением целостности человеческого сознания является *идея*. Именно в идее обретают единство интеллектуальное, моральное, эстетическое и религиозное постижение действительности. В идее достигается единство этих различных проявлений человеческого духа. Усвоение этой *идеи* и должно стать целью образования.

Для Соловьева этот вопрос имеет чрезвычайно важное значение: «Если признавать, что единое может быть как такое только само в себе, исключая всякую множественность, то от этого единства, конечно, нет никакого перехода к множественности, точно так же, если признать чистую множественность саму по себе вне всякого внутреннего единства, то, очевидно, от такой множественности нет моста к единому»². Следовательно, «цельность», или «софийность», по Соловьеву, должна достичь того единства, которое переплавляло бы в себе различие входящих в нее компонентов и одновременно не уничтожало уникальности каждого из них. Эта идея, экстраполированная на современные проблемы образовательных стратегий, может поставить вопрос о том, как возможна образовательная система, при которой сохраняется индивидуальный подход к каждому учащемуся, открывающий перед ним перспективу саморазвития и самораскрытия своих творческих способ-

¹ Соловьев В.С. Чтения о богочеловечестве // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. – М., 1989. – Т. 2. – С. 32.

² Там же. – С. 58.

ностей. И в то же время, как можно избежать опасностей индивидуалистического эгоизма.

Все эти рассуждения Соловьева показывают специфические черты цельного знания. Чтобы более образно представить суть софийности как цельности, Соловьев обращается к художественному творчеству, отмечая, что «для истинно художественного образа или типа безусловно необходимо внутреннее соединение совершенной индивидуальности с совершенной общностью, или универсальностью, а такое соединение и составляет существенный признак или собственное определение умосозерцаемой идеи в отличие от отвлеченного понятия, которому принадлежит только общность, и от частного явления, которому принадлежит только индивидуальность»¹. Необходимо нечто третье, что может «объять» противоречивые стороны, не уничтожая их.

Вот почему Соловьев пытается вывести софийность из логики саморазвития абсолюта. Динамика этого процесса следующая: сущее полагает другое в акте *воли*; в свою очередь полагание другого предполагает его *представление*; соответственно полагаемое становится ощущительным, т.е. предметом *чтения*. Соловьев понимает, что область божественного нельзя переносить на область человеческого разумения, тем не менее он считает, что «нетрудно логическим анализом отделить те отрицательные элементы, которые обусловлены природой существа конечного, и таким образом получить положительное понятие об этом тройственном бытии, каким оно должно являться в безусловно сущем»². В свою очередь, три основных способа бытия должны породить следующие проявления: *благо*, *истину* и *красоту*: «Идея как предмет или содержание сущего есть собственно то, чего он хочет, что он представляет, что чувствует или ощущает. В первом отношении, т.е. как содержание воли сущего или как его желанное, идея называется благом, во втором, как содержание его представления, она называется истиной, в третьем, как содержание его чувства, она называется красотою»³. Таким образом, «сущее в своем единстве уже заключает потенциально волю,

¹ Соловьев В.С. Чтения о богочеловечестве // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. – М., 1989. – Т. 2. – С. 64–65.

² Там же. – С. 98.

³ Там же. – С. 100–101.

представление и чувства»¹. Чтобы эти способы бытия явились действительно, требуется их утверждение как особенного. Однако в этом случае может произойти разрыв этих сущностей, и каждый способ бытия – благо, истина, красота – станет самостоятельной сущностью. Вот этого больше всего опасается Соловьев. С одной стороны, «абсолютное хочет как блага того же самого, что оно представляет как истину и чувствует как красоту»², с другой стороны, наличествует обособление. И это обособление приводит к эгоизму. По Соловьеву, что-то загадочное в этом есть. В свете идеального созерцания идей блага, истины и красоты не чувствуется потребности в утверждении своей отдельности: «Мы сознаем свое существенное единство со всеми другими»³. Но такое идеальное состояние – минутно. Во всем остальном – идеальное единство с остальными призрачно. Этот эгоизм является коренным злом нашей природы. Причем, если эгоизм как стремление поставить свое исключительное Я на место другого есть нравственное зло, то невозможность действительно стать **всем** рождает страдание: «Зло есть напряженное состояние его воли, утверждающей исключительно себя и отрицающей все другое, а страдание есть необходимая реакция другого против такой воли»⁴.

Философские и теоретические идеи русских мыслителей, видевших в образовании определенную сферу, в которой в процессе общения формируется целостная личность, а не рассудочный исполнитель ролей утилитарно-прагматического мира, не потеряли своей актуальности и сегодня. Они могут и должны учитываться при решении вопроса о реформировании российского высшего образования.

¹ Соловьев В.С. Чтения о богочеловечестве // Соловьев В.С. Сочинения: В 2 т. – М., 1989. – Т. 2. – С. 101.

² Там же. – С. 103.

³ Там же. – С. 122.

⁴ Там же. – С. 123.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

И.Л. Галинская

РОМАН НОРМАНА МЕЙЛЕРА «ПЕСНЬ ПАЛАЧА»

Вышедший в 1979 г. роман «Песнь палача» имеет подзаголовок, который гласит, что это правдивая жизненная история («A true life novel»). После выхода романа в свет газета «Нью-Йорк таймс» назвала Нормана Мейлера (1923–2007) величайшим хроникером современной Америки. Писатель рассказывает о жизненном пути Гэри Гилмора, убийцы, который был казнен в январе 1977 г. В послесловии Норман Мейлер сообщает, что его роман основан на многочисленных интервью, документах и отчетах о судебных слушаниях и на других оригинальных материалах, полученных им в результате поездок в американские штаты Юта и Орегон, где проходили описываемые в романе события.

Норман Мейлер проинтервьюировал более ста человек, встретившись с ними лицом к лицу. Вдобавок многочисленные интервью были взяты им по телефону. Писатель разговаривал с любовницей Гэри Гилмора – Николь Бейкер в общей сложности на протяжении тридцати часов, а с матерью убийцы – Бесси Гилмор – и того больше. Всего тексты взятых Мейлером интервью составляют пятнадцать тысяч страниц.

Писатель часто беседовал также с друзьями Гэри Гилмора, его родственниками, полицейскими, детективами, тюремными стражниками, судьями, адвокатами, психиатрами, журналистами. Роман представляет собой историю девяти месяцев жизни Гэри Гилмора, начиная со времени, когда он был выпущен из тюрьмы под честное слово, и до дня казни 17 января 1977 г.

В общей сложности с перерывами Гилмор просидел более двадцати лет. Когда Гэри было четырнадцать, он был пойман на краже автомобиля и помещен в исправительную трудовую колонию – школу для малолетних преступников («Reform School»). «Он был плохим мальчиком, когда попал в колонию; он был крепким молодым человеком, когда его освободили», – пишет Норман Мейлер (1, с. 461). Выйдя из колонии, Гэри стал постоянно участвовать в драках и пару раз был сильно избит. Однажды ему едва не выбили глаз, и родственникам, у которых он тогда жил, пришлось отвезти его в больницу.

Гэри Гилмор был из семьи мормонов, отчего у него имелось много родственников. Так, только в семье его матери Бесси было семь дочерей и два сына. Мормоны, или «Святые последнего дня», являются членами религиозной секты, основанной в США в первой половине XIX в. Джозефом Смитом, который в 1830 г. написал «Книгу мормона» и которого его последователи объявили пророком Мормоном. Вероучение мормонов представляет собой смесь элементов христианства, ислама, буддизма и древнегреческой религии. «Святые последнего дня» обосновались в штате Юта и до конца XIX в. постоянно практиковали полигамию, т.е. многоженство, хотя впоследствии от этой практики отказались. Норман Мейлер пишет, что у любовницы Гэри Гилмора Николь Бейкер прпрападедушка был мормоном, имел шесть жен и более пятидесяти детей (1, с. 176).

Действие романа «Песнь палача» происходит именно в штате Юта, в городах Солт-Лейк-Сити, Приво и Орем. Когда Гэри Гилмор был выпущен из тюрьмы под честное слово (was released on parole), он поселился у родителей своей кузины Бренды в городе Приво, где за сто лет до этого обосновался их общий прадед-мормон.

Еще в детстве Гэри неоднократно участвовал в грабежах, а выйдя из исправительной колонии, вскоре был осужден за два вооруженных грабежа и заключен в тюрьму штата Орегон, но впоследствии переведен в более строгую тюрьму – Maximum Security Prison – в штате Иллинойс (1, с. 18). Условное освобождение под честное слово предполагало, что за жизнью освобожденного должен наблюдать так называемый «parole officer», т.е. полицейский или тюремный чин, ответственный за поведение осужденного.

Когда Гэри Гилмор в апреле 1976 г. оказался на свободе, ему было уже 35 лет. Специальности он не имел, и его дядя Верн дал ему работу в своем обувном магазине, где обувь не только продавали, но и чинили. Гэри занялся починкой обуви. Верн и его помощник Стерлинг Бейкер обучали Гэри сложному ремеслу, но дело продвигалось медленно, поскольку им приходилось и продавать обувь, и выполнять заказы посетителей.

В конце концов Гэри Гилмор перешел на работу в мастерскую по изготовлению машин для создания изоляционных материалов: дробилок для измельчения древесины в волокнистую массу, необходимую в целлюлозно-бумажном производстве, ленточно-шлифовальных станков, пескоструйных аппаратов и проч. Хозяин мастерской Спенсер Макграт относился к своим пятнадцати служащим как к коллегам и часто приглашал их к себе домой. Однажды Спенсер обнаружил, что Гэри приходит на работу пешком, тогда как остальные работники ездят на собственных автомобилях. Спенсер повел Гэри на рынок старых авто и помог ему приобрести в рассрочку подержанный автомобиль 1966 г. выпуска. В доме у Спенсера Гэри познакомился с двоюродной сестрой Стерлинга Бейкера Николь.

Николь Бейкер было всего девятнадцать лет, но она успела уже трижды выйти замуж, развестись и воспитывала двоих детей – четырехлетнюю дочку и совсем маленького сына. Гэри и Николь полюбили друг друга и стали жить вместе. Однако Гэри не отказался от своих воровских привычек и по ночам грабил лавочки и маленькие магазинчики. Так, однажды ночью он вынес из оружейной лавки девять коробок с пистолетами. Он даже хотел ограбить банк, но брат Николь Рикки Бейкер, которому Гэри предложил ожидать его ночью в машине, когда он выйдет с деньгами из банка, категорически отказался участвовать в ограблении.

Гэри любил выпить, и на этой почве у них с Николь часто бывали ссоры. Однажды после такой ссоры Николь взяла детей и уехала на своей подержанной машине, заявив Гэри, что больше жить с ним не может (1, с. 203–204). Уже было темно, когда Гэри приехал к дому матери Николь, но та сказала, что ее дочь сегодня у нее не появлялась. Когда мать Николь прощалась с Гэри, она увидала у него за поясом пистолет, и он сказал, что в его машине есть целый мешок пистолетов. Поздним вечером Гэри Гилмор подъехал

к бензозаправочному пункту, который работал всю ночь. Оставив машину за углом дома, он вошел внутрь. Там был всего один служащий – Макс Дженсен. Он спросил: «Чем я могу Вам помочь?» Гэри в ответ вынул пистолет и потребовал деньги. Макс Дженсен опустошил карманы, а Гэри еще взял коробку с мелочью и велел Максу идти в ванную, лечь на пол, подложив под себя руки. После этого он дважды выстрелил Максу в голову и ушел. В начале одиннадцатого к бензозаправочному пункту подъехал автомобилист, чтобы заправить машину. Не найдя служащего, он закричал, но никто не отозвался. Толкнув дверь в ванную, автомобилист увидел тело в луже крови и позвонил в полицию.

Утром об убийстве Макса Дженсена уже передавали по радио, но Гилмор этого не слышал, он вполне спокойно явился на работу в мастерскую и даже пытался продать украденные им накануне водные лыжи. Вечером он, продолжая искать Николь, зашел в небольшую гостиницу для автотуристов, где в это время находился управляющий Бен Бушнелл. Бен, его жена Дебби и их маленький ребенок жили в квартире при мотеле. Дебби слышала, что Бен с кем-то разговаривает в офисе, а затем послышался звук лопнувшего детского воздушного шара. Дебби подумала, что муж разговаривает с ребенком. Когда она вышла из квартиры и направилась к двери в офис, ей навстречу шел высокий мужчина с эспаньолкой, т.е. с остроконечной бородкой. Он вначале хотел подойти к Дебби, но поскольку она перешла из жилой комнаты в кухню, мужчина повернулся и вышел на улицу. Войдя в помещение офиса, Дебби увидела, что Бен лежит на полу с кровоточащей раной. Голова Бена Бушнелла была прострелена.

Один из жильцов гостиницы Питер Арройо возвращался в свой номер из ресторана с женой, сыном и двумя племянницами примерно в половине одиннадцатого вечера. Когда они проходили мимо окна офиса, Арройо увидел за окном высокого мужчину с остроконечной бородкой, в одной руке у которого был выдвижной ящик кассового аппарата, а в другой – пистолет с длинным стволом. Мужчина, выйдя из дверей офиса, повернулся за угол. Тогда Питер Арройо вошел в офис. Дебби Бушнелл сидела на полу, зажимая ладонью рану на голове мужа. Вся комната была залита кровью.

А тем временем Гэри Гилмор пересыпал мелочь в карман и бросил ящик кассового аппарата в кусты. Но чтобы выбросить пис-

толет, он держал его за дуло и запихивал в куст. Курок зацепился за сучок, и пистолет выстрелил, ранив ладонь Гэри. Описание внешности человека с эспаньолькой позволило полиции выследить машину преступника и арестовать его.

Гилмор был арестован тремя офицерами полиции, и пока на него надевали наручники, один из офицеров читал задержанному вслух так называемую «Миранду». Закон о правах арестованных «Miranda right» был принят Верховным судом США в 1972 г. В нем идет речь о праве иметь адвоката и молчать во избежание самооговора¹. В «Миранде» говорится: «Вы имеете право молчать и отказываться отвечать на вопросы. Что бы вы ни сказали, это может быть использовано против вас в суде. Вы имеете право консультироваться с адвокатом до того, как вы станете отвечать на вопросы полиции, и имеете право требовать присутствия адвоката во время любого допроса в настоящее время или в будущем. Если вы не можете нанять адвоката, то он будет предоставлен вам бесплатно. Если рядом с вами не будет находиться адвокат, вы имеете право молчать, пока не сможете проконсультироваться с адвокатом» (1, с. 270–271).

В это время подъехала еще одна машина полиции, где находился мормон лейтенант Джеральд Нильсен, о котором Гилмор ранее слышал. Гэри тут же заявил, что будет разговаривать только с Нильсеном. По пути в больницу (ведь у Гилмора была ранена ладонь) Гэри пообещал, что расскажет все Нильсену, когда останется с ним наедине. Гилмора привезли в тюрьму города Прово ночью, а утром его представили прокурору Ноэлю Буттону. Между тем Гилмор соглашался разговаривать только с лейтенантом Нильсеном и вначале твердил, что он никого не убивал. Суд назначил защитником Гилмора адвоката Майка Эсплина. Вторым назначенным адвокатом стал Крейг Снайдер.

По мнению Гилмора, адвокаты защищали его неудовлетворительно. В письме к Николь, которое Мейлер цитирует, Гэри пишет, что адвокаты «вообще его не защищали» (1, с. 419). На суде присяжные заседатели признали Гилмора виновным в двух убийствах. Когда судебный пристав зачитал приговор о смертной казни, все двенадцать присяжных его подтвердили. Судья спросил Гилмора, какой вид казни он предпочитает, и Гэри ответил, что он хотел бы быть расстрелянным (1, с. 442).

¹ Mirriam-Webster collegiate dictionary. – 10th ed. – Springfield, 1993. – P. 741.

Суд над Гэри Марком Гилмором происходил в начале октября 1976 г. В это время за последние 16 лет в штате Юта не было ни одной смертной казни, а вообще в США не казнили преступников тогда уже на протяжении десяти лет (1, с. 501, 660). Но закон о казни еще существовал и, согласно этому закону, дата казни назначалась не меньше, чем через 30 дней, и не больше, чем через 60 дней после даты суда, т.е. после 7 октября в случае с Гилмором.

1 ноября 1976 г. Гэри Гилмор заявил, что не хочет подавать апелляционную жалобу, но его адвокаты сделали это без согласия своего подопечного. 3 ноября адвокат Майк Эсплин получил письмо от Гилмора, в котором тот оказывался от его услуг (1, с. 505). Вскоре был уволен и Крейг Снайдер.

30 ноября Национальная коалиция против смертной казни (The National Coalition Against the Death Penalty), в которую входило более 40 национальных, религиозных, юридических, политических и других организаций, заявила протест против утверждения казни Гилмора (1, с. 659–660). В эту коалицию входил и Американский союз гражданских свобод (American Civil Liberties Union, ACLU), который существует и по сей день. Отделение этой организации в штате Юта выпустило заявление, что его адвокаты будут бороться против смертной казни Гилмора.

Дядя Верн познакомил Гэри с адвокатами Роном Стэнджером и Бобом Муди, и они стали его защитниками (1, с. 626). Их борьба за жизнь Гилмора не принесла успеха. Новое заседание суда подтвердило приговор, и казнь была назначена на 17 января 1977 г. Согласно завещанию Гэри Марка Гилмора, его прах был развеян над городом Прово из кабины шестиместного самолета 19 января 1977 г.

После первого суда, приговорившего Гилмора к смертной казни, он постоянно твердил, что лучше хочет умереть, чем пожизненно сидеть в тюрьме. Его подруга Николь Бейкер не только посещала Гэри в тюрьме, но и постоянно переписывалась с ним. В ходе этих свиданий Гилмор уговорил Николь одновременно с ним покончить жизнь самоубийством. Несмотря на то что у нее было двое маленьких детей, Николь поддалась на эти уговоры. Она приобрела снотворные таблетки, тайком пронесла их в тюремную комнату для свиданий и вручила Гэри. В назначенный ими срок в полночь 15 ноября 1976 г. Николь написала прощальные письма и приняла таблетки. Утром спящую непробудным сном Николь об-

наружила соседка, вызвала врачей, и Николь отправили в больницу, где ее спасли.

Гилмор также принял снотворные таблетки в эту ночь, но, как выяснилось, он принял небольшую дозу, ибо умирать вовсе не собирался. Он хотел, чтобы Николь умерла, не досталась никакому другому мужчине (1, с. 678). Выздоровливающей Николь рассказала об этом ее соседка, но Николь простила Гэри и продолжала его любить.

Сидя в тюремном помещении для приговоренных к смерти (Death Row), Гилмор постоянно занимался гимнастикой, что удивляло как сокамерников, так и его новых адвокатов Боба Муди и Рона Стэнджа. Приходя к Гилмору в тюрьму, адвокаты обычно снимали свои модные уличные костюмы и переодевались в простую одежду, которая хранилась в их запирающихся на ключ шкафчиках рядом с комнатой для свиданий, где не было обычной стеклянной перегородки, отделявшей заключенных от посетителей.

В один из вечеров, когда в комнате для свиданий было много заключенных и посетителей, Гилмор отвел Рона Стэнджа в уголок и предложил в обмен на ключ от шкафчика с его одеждой 50 тыс. долл., которые должна ему выплатить одна из газет за рассказ о судебном деле. Рон поинтересовался, что же Гэри хочет сделать с его одеждой. Оказалось, что после ухода адвоката Гэри хотел бы пройти мимо стражников в этой одежде, перепрыгнуть через проволочное заграждение и убежать, что позволила бы ему сделать хорошая физическая форма, которую он постоянно поддерживал. Рон ответил, что не собирается превратить своих детей и всю семью в родственников заключенного в тюрьму адвоката. С аналогичным предложением Гилмор обратился и ко второму своему адвокату Бобу Муди, но тот также ответил, что не может так поступить, отчего Гэри Гилмору оставалось ждать казни, чтобы сказать расстрельной команде: «Делайте это!»

Роман Нормана Мейлера «Песнь палача» получил в 1980 г. Пулитцеровскую премию и был высоко оценен рецензентами. Американская писательница и журналистка Джоан Дион, автор романа «Играй по правилам», сборника статей «И побрали в Вифлеем» и других книг, в рецензии, написанной 7 октября 1979 г., отметила, что такой замечательный роман о деле Гэри Гилмора мог создать только Норман Мейлер. Будучи прекрасным стилистом, писатель разделил свой огромный роман (в книге 1024 страницы)

на две части. В первой книге «Западные голоса» много говорится о связанных с Гилмором женщинах, во второй книге – «Восточные голоса» – читатель уже слышит голоса адвокатов, прокуроров, журналистов, т.е. людей, «которые верят в то, что они могут влиять на ход событий», пишет Джоан Дион. Если в первой части романа описываются трагические события, которые стремительно ведут к неизбежной казни Гэри Гилмора, то во второй части последовательность событий заканчивается описанием того, как из пластико-вого пакета над городом Прово развеяли прах Гэри Гилмора.

Джоан Дион называет лучшими произведениями Нормана Мейлера 50–70-х годов «Олений парк» (1955), «Американскую мечту» (1965), «Почему мы во Вьетнаме?» (1967) и «Песнь палача» (1979).

С течением времени мнение о романе «Песнь палача» в американской критике несколько изменилось. Спустя почти четверть века после выхода романа в свет, 10 июня 2003 г. рецензент Стивен Вью (Steven Wu) пишет, что этот роман, хотя и является исключительным образцом творческой журналистики, но таковым может считаться только первая часть романа. Что же касается второй части «Песни палача», то она, по мнению рецензента, «читается с усилием». К тому же во второй части романа писатель почти восхваляет Гилмора, убившего выстрелами в голову двух незнакомых ему добро-порядочных американцев. Создается впечатление, заключает рецензент, что Норман Мейлер забыл об этом во второй части своего романа. Только очень редко Мейлер на секунду возвращается назад, чтобы сказать, что он пишет об убийце, «расстрелявшем без всякой причины двух ни в чем не повинных людей».

Рецензия Стивена Вью заканчивается следующим пожеланием: «Если у вас есть время и терпение, стоит все же прочесть «Песнь палача». Если же у вас нет ни того ни другого, я предлагаю прочесть только первую часть, т.е. о совершенных Гилмором убийствах. Все, что вам нужно узнать о том, что произошло впоследствии, это сообщение, что Гилмор был в конце концов казнен».

Название романа «Песнь палача» отсылает заинтересованного читателя к одноименному стихотворению Мейлера, которое было опубликовано в его сборнике «Каннибалы и христиане», включающем статьи, рецензии, обзоры, рассказы и стихотворения, написанные в первой половине 60-х годов. Во второй части сборника под заголовком «Львы» Мейлер комментирует творчество своих

современников – «И поджег этот дом» Уильяма Стайрона, «Чужая страна» Джеймса Болдуина, «Пункт-22» (в русском переводе «Уловка-22») Джозефа Хеллера, «И спешат они» Джеймса Джонса, «Кролик, беги» Джона Апдайка, «Хендerson, заклинатель дождя» Сола Беллоу, «Попустительство» Филиппа Рота, «Фрэнни и Зуи» и «Выше стропила, плотники» Джерома Дэвида Сэлинджера и др. Одни писатели награждаются положительной оценкой, других Мейлер полностью не признает (например, Сэлинджера), а в стихотворении «Песнь палача» он «поет» о себе как о вершителе судеб персонажей своих произведений.

Мейлер уверен, что он мог бы проводить время в поле, копая могилы для персонажей, которых он сочинил предыдущей ночью, ибо в этом случае его произведения не вызывали бы столь сильного резонанса. Отдавая уважение романтическому воображению и описывая преступления своих персонажей, возможно, пишет Мейлер, он смог бы возвыситься над событиями и «над той музой, которая снабжает нас стихами» (2, с. 131–132). Одним словом, название «Песнь палача» относится не к описываемому событию, ибо в романе нет никакого поющего палача, а является собственной характеристикой его автора, писателя Нормана Мейлера.

Закончим разбор романа «Песнь палача» высказыванием журнала «Сатердей ревью»: «Перо Мейлера похоже на рапиру, прокалывающую и пускающую кровь, и на полосующую саблю, оставляющую открытую рану» (3).

Список литературы

1. Mailer N. The Executioner's song. A true life novel. – N.Y., 1979. – 1024 p.
2. Mailer N. Cannibals and Christians. – N.Y., 1966. – XVI, 399 p.
3. Mailer N. The presidential papers. – N.Y., 1964. – VII, 310 p.

И.Л. Галинская
«АРМИИ НОЧИ» НОРМАНА МЕЙЛЕРА
И «НОВЫЙ ЖУРНАЛИЗМ»

Документальная проза о марше американцев на Пентагон в октябре 1967 г. названа Норманом Мейлером «Армии ночи. История как роман, роман как история» (5). Демонстрация была организована в качестве протеста против войны во Вьетнаме (США ввели войска во Вьетнам в 1965 г.). Колонна состояла в основном из многих тысяч отказников от службы в армии (*draft resisters*). Во главе колонны шли организаторы марша – радикальные лидеры, политики, литераторы и прочие знаменитости. В первом ряду запечатлены на фото поэт Роберт Лоуэлл, лингвист Ноам Хомский, журналист Дуайт Макдональд, известный радикал Сидней Ленс и сам Норман Мейлер.

Повествователь книги ведет свое автобиографическое изложение событий от третьего лица, а главный герой вовсе не «Я», а «Норман Мейлер», причем он – персонаж многоголикий: «Писатель, Репортер, Историк» (4, с. 5). Подзаголовок «Армии ночи» – «История как роман, роман как история» поясняется писателем во второй части книги «The novel as history: The Battle of the Pentagon»¹. В главке под названием «Палитра тактики» Мейлер пишет: «Очевидно, что первая книга является историей в облике или в проявлении, или в явных признаках романа, тогда как вторая книга – это настоящий, или истинный, роман (не менее того!), изложенный в стиле истории» (5, с. 255). И далее он поясняет, что первая книга является персональной, личной историей, написанной как роман в связи со скрупулезным авторским изложением фактов. Что же касается второй части, то она содержит газетные отчеты, сообщения

¹ «Роман как история: Битва за Пентагон».

свидетелей, словом, доступные исторические сведения, оформленные в виде коллективного романа.

Первая часть книги имеет название «История как роман: Шаги Пентагона». Норман Мейлер и Дуайт Макдональд прилетели в Вашингтон из Нью-Йорка одним самолетом. Организатор демонстрации адвокат Эд де Грациа, который был членом вновь созданного комитета юридической защиты от призыва в армию, рассказал им, что марш начнется от памятника Аврааму Линкольну, где вначале состоится митинг. Затем участники демонстрации должны пересечь Арлингтонский мемориальный мост, пройти по дороге к Северной парковой зоне, перейти через шоссе, собраться на аллее для прогулок перед административным входом в Пентагон.

Накануне марша возглавляемая священником Уильямом Коффином делегация должна была отнести в Министерство юстиции США мешок, содержащий 994 повестки (5, с. 78). Министра юстиции в здании Пентагона не оказалось, а его помощник взять мешок с повестками не согласился. Так что марш на Пентагон был назначен на следующий день, т.е. на 21 октября 1967 г. Участниками марша были в основном студенты из различных американских университетов. Желая избавиться от повесток, они обрекали себя на крушение надежд на образование, а то и на тюремное заключение или на эмиграцию.

Марш стартовал в окружении телевизионных камер, фотографов, кинооператоров. Переносные громкоговорители помогали организаторам марша равнять ряды демонстрантов. Над колонной летало несколько вертолетов. Шедшие впереди Лоуэлл, Макдональд и Мейлер знали, что их арестуют, но бесстрашно двигались вперед.

Недалеко от Пентагона у реки был натянут трос ограждения, а за тросом двумя длинными рядами стояли военные полицейские. Мейлер перелез через трос и подошел к ближайшему полицейскому. Тот велел писателю вернуться назад, но Мейлер, обойдя полицейского, двинулся ко второй линии, миновал ее и подошел к стоявшим за второй линией полицейским начальникам, и там-то его и арестовали. Писатель не сопротивлялся, когда его схватили и с бешеной скоростью потащили по полу, параллельно стене Пентагона.

Роберт Лоуэлл и Дуайт Макдональд, которые подошли к тросу ограждения вслед за Мейлером, послушались приказа полицейских, повернули назад и в конце концов отправились домой. Ноам

Хомский, организаторы марша Дэвид Деллингер и Дагмар Уилсон были арестованы позднее. Доктора Бенджамина Спока, который шел в колонне вместе с женой Джейни, отпустили с миром. Мейлер считает, что полиция получила приказ не арестовывать лучшего детского врача Америки (5, с. 265).

Задержанного Мейлера посадили в полицейский фургон, где офицер спросил его фамилию и поинтересовался, за что его арестовали. «За то, что я протестую против войны во Вьетнаме», – ответил Мейлер (5, с. 140). Фургон заполнялся новыми арестованными и вскоре начал двигаться. Он проехал к юго-западной стене Пентагона и остановился у двери в столовую рядом с огромной платформой для выгрузки продуктов. Платформа была пуста, только в конце ее стоял длинный стол, за которым сидели полицейские чины. Привезенных арестантов допросили, выяснив их фамилии, адреса, места работы или учебы. В это время к платформе стали подъезжать все новые и новые фургоны, заполненные арестованными.

Затем арестованных посадили в автобус и отвезли в участок. В камере, куда попал Мейлер, было около пятнадцати человек. Студент-юрист зашел в камеру и прочел арестованным лекцию об их правах. Затем вошел адвокат и сообщил еще кое-что о правах заключенных. Некоторых из арестованных отпустили, они заплатили штраф 25 долл. и дали обещание больше не появляться в пределах Пентагона.

Мейлер надеялся, что его также отпустят. Но ему только разрешили позвонить жене и вновь водворили в камеру. Затем Мейлера и его сокамерников опять-таки автобусом перевезли в местную тюрьму. Там у Мейлера взяли отпечатки пальцев и поместили в так называемую спальнюю комнату. Это был длинный коридор, в котором спали более ста заключенных, поскольку тюрьма предназначалась для людей, совершивших мелкие правонарушения.

Утром заключенных разделили на несколько групп, к каждой из которых прикрепили адвоката, чтобы тот давал им советы. Адвокаты предлагали арестованным на все обвинения отвечать термином «Nolo Contendere», который означает, что обвинения не признаются и не отвергаются, но что арестованный примет наказание беспрекословно.

Когда арестованных вызывали на допрос, их обвиняли в блокировании дороги, в сопротивлении аресту, в проникновении в за-

прещенную зону и проч. Назначался штраф в 25 долл., пять суток условного тюремного срока, и требовалось письменное обещание не появляться в пределах Пентагона на протяжении шести месяцев. Когда же дошла очередь до Мейлера, то полицейский комиссар сказал, что его дело серьезнее, чем у студентов, поскольку он известный литератор, взрослый человек (писателю тогда было 44 года), который должен отвечать за свои идеи (5, с. 206). Поэтому он присуждает Мейлера к штрафу в 50 долл. и к 30 дням тюремного заключения, из которых только 25 дней будут условными. Однако после длительных дебатов с адвокатом комиссар выпустил писателя на свободу.

Что было с теми известными в стране участниками марша, кого сразу не арестовали, Мейлер рассказывает во второй части книги. Роберт Лоуэлл и Дуайт Макдональд, которым полисмены запретили перелезать через трос, направились к Северной парковой зоне, где в это время шел митинг. Когда митинг закончился, они присоединились к Дэвиду Деллингеру, Дагмаре Уилсон, доктору Споку и его жене, Ноаму Хомскому, Сиднею Ленсу и другим лидерам движения против войны во Вьетнаме, которые решили пройти к западной стене Пентагона, где стояли солдаты. Лидеров сопровождала большая толпа студентов. Деллингер предложил тем, кто не выступал на митинге, обратиться к солдатам. Выступили отец Райс, Ноам Хомский и доктор Спок. Пока доктор Спок рассказывал, что ему написал солдат, воюющий во Вьетнаме, были арестованы Деллингер, Дагмаре Уилсон и Хомский.

Вообще же, по сведениям прессы, арестованных во время марша было около тысячи, а сам марш и события вокруг него продолжались 32 часа. Шести сотням арестованных были предъявлены обвинения. Остальных сфотографировали, посадили в автобусы, вывезли за пределы Пентагона на улицу и освободили. Обвиняли арестованных в словесных оскорблении властей и в угрозах физическим насилием военным полицейским. В конечном счете действительно были обвинены в уголовном преступлении только двенадцать демонстрантов, а двоих судили, но всех оправдали. Так закончился марш на Пентагон в октябре 1967 г.

Во второй части книги «Армии ночи» Норман Мейлер приводит следующие сведения из газеты «Нью-Йорк таймс»: всего демонстрантов насчитывалось более 54 тыс., а полицейские и солдаты

были стянуты из штатов Флорида, Нью-Йорк, Аризона, Техас, Северная Каролина, Калифорния и др. Двадцатысячное войско находилось наготове поблизости от Вашингтона (5, с. 245).

За книгу «Армии ночи» Норман Мейлер получил в 1969 г. Пулитцеровскую премию и Национальную книжную премию (National Book Award).

Считается, что название своей книги Норман Мейлер позаимствовал из стихотворения Мэтью Арнолда «Дуврское взморье» («Dover Beach»). Английский поэт и критик Мэтью Арнольд (1822–1888)¹, автор поэм «Аларих в Риме» (1840), «Кромвель» (1843), «Эмпедокл на Этне» (1852), сборника стихотворений «Заблудившийся бражник» (1849) и целого ряда литературно-критических работ, в стихотворении «Дуврское взморье» описывает ночь на берегу Северного моря, вернее, на берегу пролива Па-де-Кале (он же – Дуврский пролив).

Вообще-то ночь кажется спокойной, но это спокойствие омрачено рокотом волн и ноткой печали. Еще Софокл, пишет Арнольд, слышал нотки печали в волнах Эгейского моря. Последняя строфа стихотворения «Дуврское взморье» попросту печальна: «Ах, любовь! Давайте же будем верны друг другу! Ибо нам кажется, что мир лежит перед нами, как земля мечты, такая разная, такая прекрасная, такая новая, а на самом деле в нем нет ни радости, ни любви, ни света, ни уверенности, ни спокойствия, ни спасения от страдания. А мы здесь, как на мрачной равнине, охваченные непонятной тревогой из-за боя и бегства, где чужды друг другу армии сталкиваются ночью». Последняя строка стихотворения «Дуврское взморье» «Where ignorant armies clash by night» и дала Норману Мейлеру название для его книги: «The Armies of the Night».

Американские литературные критики признавали, что в «Армиях ночи» Норман Мейлер проявил силу воображения, блестящий дар наблюдательности, восхитительную честность, беспристрастную интеллигентность и трогательную заботу о простом американце.

Книга Нормана Мейлера «Армии ночи» считается ярким примером так называемого «нового журнализа», т.е. новой журналистики в культуре США 60–70-х годов XX в.

¹ Arnold M. Poetry and prose. – Cambridge, 1954.

В 1973 г. обозреватель газеты «Нью-Йорк геральд трибюн» Том Вулф (р. 1931)¹ опубликовал работу о «новом журнализме», в которую входила его статья о новой американской журналистике и более двух десятков отрывков из работ, которые Т. Вулф и его соавтор Э.У. Джонсон сочли наилучшими примерами «нового журнализма» (1, с. 6).

«Новый повествовательный стиль», по мысли Тома Вулфа, заключался в том, что «газетно-журнальные статьи можно писать так, чтобы <...> они читались как роман» (1, с. 21). «Новые стили придумываются не столь уж часто, – пишет Вулф, – но если новый стиль возникает в журналистике, то это нечто вообще из ряда вон выходящее» (1, с. 41).

Наиболее эффективными являются, по мнению Тома Вулфа, четыре открытых журналистами приема: 1) «выстраивание материала сцена-за-сценой, когда рассказ немедленно переходит от одного эпизода к другому без долгих исторических экскурсов» («Scene by scene construction»); 2) журналисты становятся непосредственными свидетелями тех или иных событий в жизни их персонажей и записывают их диалоги полностью («Dialogue»); 3) «точка зрения от третьего лица» («The point of view»); 4) описание свойственной человеку «жестикуляции, его привычек, манер, склада характера, мебели в доме, одежды, всей обстановки, путешествий, того, что он ест, как содержит свое жилье, как относится к детям, слугам, начальству, подчиненным, равным по положению», а также описание «различных его взглядов, предпочтений, любимых поз, походки и других деталей как символов той или иной сцены» («Status details») (1, с. 56–57).

Однако при всем этом Том Вулф подчеркивает, что незыблемых догматов в «новом журнализме» нет. «Если журналист ведет рассказ от третьего лица и в одной и той же сцене вдруг хочет переключиться на рассказ от первого лица или от лиц нескольких разных персонажей <...> или даже перейти к потоку сознания», то он так и делает (1, с. 59). В результате возник особый жанр, который впитывает приемы, появившиеся в романах, и смешивает их с приемами других прозаических жанров. Одним словом, автор про-

¹ Не путать с писателем Томасом Вулфом (1900–1938), автором переведенных на русский язык романов «Взгляни на дом свой, ангел» и «Домой возврата нет» (2, с. 80).

изведений в жанре «нового журнализа» еще на шаг «приблизился к полному вовлечению читателя в происходящее, о чем так мечтали Генри Джеймс и Джеймс Джойс и чего они так никогда и не достигли», рассказывает Том Вулф (1, с. 60).

Особый вклад, по мнению Т. Вулфа, в создание «нового журнализа» внесли американские писатели Трумэн Капоте, Норман Мейлер и Джеймс Болдуин (2, с. 81). Трумэн Капоте описал в своем «невымышленном романе» «Обыкновенное убийство» («In Cold Blood», 1965) зверское убийство, совершенное в 1959 г. двумя уголовниками Пери и Диком на американском Среднем Западе. «Происходящее показывается в двух ракурсах: с одной стороны, это история двух убийц, а с другой – добропорядочных канзасцев» (1, с. 187).

Негритянский прозаик Джеймс Болдуин в книгах «В следующий раз – пожар» (1963), «И имени его не будет на площади» (1972) отразил важные этапы борьбы черных американцев за гражданские и экономические права.

Подлинным выразителем существа «нового журнализа» Т. Вулф считает Нормана Мейлера. В силу природы своего таланта и писательского опыта Мейлер оказался прекрасным репортером и комментатором. «Все события неминуемо становятся частью его личной внутренней жизни. Он ушел от классического романа, который ограничивал эту его потребность в выражении “я”, в овладении всем, что происходит вокруг него» (3, с. 168).

Впрочем, Норману Мейлеру, как и Трумэну Капоте, пришлось не по душе, «когда на него навесили ярлык журналиста», отчего он и снабдил свой роман «Армии ночи» подзаголовком «История как роман, роман как история» (1, с. 50).

В «Антологии новой журналистики» (1) публикуются отрывки из «Обыкновенного убийства» Трумэна Капоте и «Армии ночи» Нормана Мейлера, два отрывка из книг самого Тома Вулфа, три текста антологии посвящены войне во Вьетнаме, печатаются отрывки работ «Как продать президента» Джо Макгинниса, «Бумажный лев» Джорджа Плимптона, «Двадцатый век Фокс» Джона Грегори Дана и др. Всего в антологии представлено 23 примера «нового журнализа». Впрочем, «блестящее будущее», которое Том Вулф обещал «новому журнализа», не сбылось: «проект просуществовал недолго. Но прошлое его воистину прекрасно», пишет рецензент книги Тома Вулфа и Э.У. Джонсона Виктория Шохина (4, с. 5).

Однако многие авторы впоследствии не были согласны с определением их работ в качестве «нового журнализа». Так, Норман Мейлер в предисловии к выпущенному им в 1976 г. сборнику «Some Honorable Men. Political Conventions 1960–1972»¹ (в который он включил и свой очерк «Супермен приходит в супермаркет», который посвящен избирательной кампании Джона Кеннеди и считается добрым «новым журнализмом») категорически отказывался от принадлежности к этому стилю. Он заявил: «С тех пор как Том Вулф начал писать самодовольные панегирики “новому журнализму”, стало литературной модой указывать на собранные в моей книге² работы как на примеры нового искусства и я, возможно, получил больше похвал как журналист, чем как писатель и автор романов <...> Я же никогда не работал как журналист и с отвращением отношусь к этой профессии»³. Да и впрямь, последние работы Нормана Мейлера и вовсе лишены всяких стилеобразующих признаков «нового журнализа», отмечал в 1979 г. отечественный литературовед А.С. Мулярчик (2, с. 81).

Трумэн Капоте также не соглашался называть роман «Обыкновенное убийство» (*In Cold Blood*) «новым журнализмом». Он характеризовал эту документальную прозу в качестве «небелетристического романа» (2, с. 81). Курт Воннегут в предисловии к своему публицистическому сборнику статей и выступлений категорически утверждал, что «полноценная беллетристика гораздо вернее выражает истину, чем новый журнализм», ибо «литература – это мелодия, journalism – старый или новый – это шум» (2, с. 82).

Еще в 1973 г., рецензируя книгу Тома Вулфа и Э.У. Джонсона, доцент Колумбийского университета Майкл Вуд отмечал определенную «уклончивость» со стороны авторов, чьи работы представлены в виде наилучших примеров «нового журнализа». «Чем больше автор заявляет о себе, <...> тем меньше мы узнаем о его позиции, поскольку он ставит своей целью скрывать эту позицию

¹ Слово «honorable» является американским написанием слова «honourable» – «уважаемый, почтенный».

² В сборнике «Некоторые уважаемые люди» помимо очерка «Супермен приходит в супермаркет» (1964) напечатана книга Мейлера «Майами и осада Чикаго» (1968) о съездах республиканцев и демократов в 1968 г.

³ Mailer N. Some honorable men. – N.Y., 1976. – P. VII.

либо намекать на нее косвенно, а возможно даже и полное отсутствие авторской позиции».

«Новый journalism» – это вовсе не художественная проза, говорится в данной статье, он сохраняет элементы репортажа, включая строгую приверженность точности фактов, причем автор репортажа является основным источником приведенных в репортаже сведений. Правда, при этом журналист расспрашивает героя репортажа о том, что он чувствовал или о чем он думал во время описываемых событий.

Самый же лучший «новый journalism», сказал в свое время Курт Воннегут, это художественная проза (3, с. 163). Так что конфликтная ситуация относительно характеристики «нового journalism» сохраняется и по сей день.

Список литературы

1. Вулф Т. Новая журналистика и Антология новой журналистики / Под ред. Тома Вулфа и Э.У. Джонсона. – СПб., 2008. – 574 с.
2. Мулярчик А.С. Что случилось с «новым journalism» // США. Экономика, политика, идеология. – М., 1979. – № 10. – С. 80–84.
3. Ротенберг Т.А. «Новый journalism» пятнадцать лет спустя // Тенденции в литературоведении стран Западной Европы и Америки. – М., 1981. – С. 153–175.
4. Шохина В. Проект Тома Вулфа. О Новой журналистике и ее гуру // Ex Libris. НГ. – М., 2008. – № 15 (459). – С. 5.
5. Mailer N. The armies of the night. History as a novel. The novel as history. – N.Y., 1968. – 288 p.
6. Wolfe T. The New journalism: With an anthology / Ed. by Wolfe T. a. Johnson S.W. – N.Y., 1973. – II, 394 p.

ВЕКОВЕЧНЫЕ ВОПРОСЫ И СОВРЕМЕННЫЕ ОТВЕТЫ^{*}

Перед нами вторая книга проекта Института мировой литературы им. А.М. Горького, начало которому было положено аналогичным сборником работ, посвященных роману «Идиот» (М.: Наследие. – 2001). Серия именуется «Романы Ф.М. Достоевского: Современное состояние изучения» (именование, правда, не самое благозвучное, но вполне понятное).

Чтение это трудоемкое, фолиант солидный: 32 автора с разных сторон света, посвятивших свои профессиональные раздумья и свои перья этому неотразимому «тайновидцу духа», изложили результаты своих последних изысканий в области его последнего и заглавного творения, изобилующего предельными вопросами человеческого бытия. И ведь изложили не всегда в доступной для здравомыслящего читателя форме. Сравните, к примеру, сентенцию – в связи с положением Смердякова в доме Карамазовых – насчет подлинного масштаба существующих братских отношений: «Все же лакей – слуга, а слуга – брат, как учит старец Зосима, и, следовательно, даже черт, который, по словам Мити Карамазова, “отца убил”, тот, кто есть “человекоубийца искони”, не может оставаться за пределами нашего милующего братского отношения» (из предисловия). А то вышло бы, что и черт ему не брат...

В целом характер тома счастливо соответствует характеру избранного сочинения, суть которого не что иное, как религиозная метафизика – тоже ведь предмет не из тех, что не требуют сосредоточенных усилий. (Мы помним время принудительных интерпретаций, когда судьба и Достоевского, и всей русской классики находи-

* Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: Совр. состояние изучения. – М., 2007. – 836 с.

дились в руках совершенно посторонних им носителей «научно-прогрессивного мировоззрения». Подобное познавалось неподобным.) Т.А. Касаткина, руководитель проекта и главная труженица на его поле, собрала достойное издание, изобилующее темами и подходами, при этом не столько «полемизирующими», сколько «дополняющими друг друга» (с. 8), отдавая себе и нам ясный отчет в том, что в центре внимания – религиозное измерение человека.

По словам создателя сборника, превалирует в романе «Братья Карамазовы» проблема *апокатастасиса*, дословно – восстановления, возвращения, приведения человека и всех вещей в первоначальное состояние. Это в точности согласуется с высказыванием писателя о том, что «восстановление погибшего человека» есть главная мысль искусства целого столетия, мысль, которая вдохновляла его как автора. Все это так. Но ведь не в этом общем смысле апокатастасис стал камнем преткновения в христианском умственном мире. Камнем преткновения и предметом пререканий он сделался потому, что стал обозначением болезненной темы – идеи вечных мук. К тому же апокатастасис оказался еще одной препоной на пути между католичеством и православием: первое, как нам известно, введя чистилище, дает еще один шанс облегчить судьбу несчастного, второе настаивает на неотменимости кары Страшного суда (иначе зачем он вообще нужен?). Так или иначе, ответ на этот, как и на всякий другой, поставленный вопрос не может растворяться в туманной дали и тем более замещаться глубокомысленной многозначительностью. А между тем в заключительном месте одной статьи читаем: «Итак, по Достоевскому: апокатастасис – то, что не может наступить, потому что своей волей свободные существа сформировали для себя ад; апокатастасис – то, что необходимо должно наступить, ибо без него невозможен рай» (Т.А. Касаткина) (с. 311). Этого «итак» как раз и не складывается. Я понимаю, здесь автор выступил как парадоксов друг, и все-таки дело нешуточное, вопрос экзистенциальный, жизненный, хотя и посмертный: одно из двух – либо грешник может надеяться на реабилитацию за гробом, либо ему придется гореть в вечном огне. Между тем на месте какого-либо разумно усвояемого ответа нам предложили восточный коан. И вообще, пожелательность (будущего рая, пусть даже интуитивно ощущаемого), пусть самая страстная, не есть доказательность, иначе мы попадаем в область богословского волюнтаризма. Ортодоксальный автор должен знать, что никакого

апокатастасиса и даже просто послабления в его судьбе на том свете грешнику не предвидится и никакого самочинства с его стороны допущено не будет. Поезд ушел.

Однако, по Достоевскому, дело решается иначе и довольно определенно. Вслед за Владимиром Соловьевым (назвавшим религиозный постулат о вечных муках «гнусным догматом» и накликавшим на себя обвинения в «оригеновской ереси») Достоевский не мог согласиться с существованием нескончаемых наказаний. Свои надежды он препоручает донести до нас старцу Зосиме, выраждающему упование на то, что адские страдания не будут вечными, ибо на любовь к страждущим со стороны «праведных из рая» в них возгорится «еще сильнее пламень жажды ответной, деятельной и благодарной любви», что «послужило бы им наконец к облегчению»¹. И эта позиция получила продолжение в статье А.Г. Гачевой «Проблема всеобщности спасения в романе “Братья Карамазовы”». Она описывает известный конфликт, коренящийся в существе проблемы апокатастасиса, между мыслью и чувствами, но описывает его, правда, со своим, «федоровским» уклоном к воскресению предков: «Каждый получает по делам его и заслугам, личность сама уготвляет себе в finale времен или райские кущи, или котлы с кипящей серой в геене огненной. Но эта железная логика в романном мире писателя мгновенно наталкивается на чувство, на “сердце милующее”, что взыскиает спасения (курсив мой. – Р.Г.) вопреки всякой логике и всяким заслугам» (с. 232–233). Все так, кроме того, что «сердце милующее» прежде всего *непосредственно* протестует против длящегося *страдания* (в то время как мы будем «ананасный компот есть»²) и ищет аргументов для его отмены; *это* – сердцевина проблемы апокатастасиса, а забота о всеобщем спасении – связанный с этим, но *другой* немаловажный вопрос. В поддержку облегчения участия навеки приговоренных автор прибегает и к цитированным уже словам старца Зосимы, и к учению Григория Нисского с его идеей о загробном избавлении от грехов в огне раскаяния (наподобие чистилища), и к видению Алеси Каны Галилейской, где «нет отверженных, нет осужденных... и недостойные, очищенные мукой духовной, входят в радость Господа своего» (с. 274).

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1976. – Т. 14. – С. 293.
(В дальнейшем цитаты из Достоевского даются по этому изданию.)

² Там же. – Т. 15. – С. 24.

В поддержку данной позиции можно вспомнить, что идея, близкая к чистилищу, представление об испытании, которое душа человеческая должна пройти за гробом и выйти очищенной, содержится у ап. Павла, а также в популярном на Руси апокрифе о мытарствах души после смерти. Статья А.Г. Гачевой оказалась почти единственным прибежищем знаменательной темы в нашей книге, но зато прибежищем великолодушным.

Достоевского, как мы убедились, мучил вопрос об апокатастасисе, но подлинно всепоглощающим был для писателя не вопрос оправдания человека, избавления виновного от заслуженных страданий, о мучениях мучителей на том свете, но вопрос об оправдании Бога (теодицея), т.е. вопрос о незаслуженных страданиях невиновных на этом свете. За Достоевским навсегда осталась репутация печальника за невинно страждущих. Теодицея – «проклятый вопрос», вставший во всей неразрешимости вместе с утверждением теизма. Если Бог благ и Он же всесилен, то почему под его началом творятся такие жуткие вещи?

*Почему под ношей крестной
Весь в крови влечится правый?
Почему везде бесчестный
Встречен почестью и славой? (Г. Гейне)*

У языческих философов, как разъяснял еще Плутарх, всегда оставался выход, ибо мироправление их богов было ограничено, ну хотя бы субстратом косной, им неподвластной материи. Большой вопрос нависал над всей двухтысячелетней историей, обсуждаемый с разной степенью прямодушия и детализации. Но, как писал С. Аверинцев, «растворение мук и вины индивида в сладкозвучной полифонии мирового целого отброшено Достоевским в “Братьях Карамазовых”»¹.

Посмотрим, как отразился этот большой, реанимированный в последнем романе писателя вопрос в обсуждаемом сборнике. Роман в этом аспекте уже сравнивали с Книгой Иова. В нем тоже ведется тяжба о невинных страдальцах. Только Иов ведет эту речь от себя и о себе, а Иван Карамазов – во имя других и о других. Иов обращается к Богу с укором за ниспосланные ему незаслуженные

¹ Философская энциклопедия. – М., 1970. – Т. 5. – С. 199.

муки («Я хочу говорить с Вседержителем, судиться с самим Богом...»¹, но пререкания ему приходится вести и со своими друзьями, т.е. вести двойной спор; Иван Карамазов тоже оказывается между двумя фронтами: первый он сознательно открыл сам, другой открылся против него. В изначальном, подлинном варианте Иов выиграл тяжбу с Богом и с ближним окружением – Елифазом, Виллодадом, Софаром, доказав, что все ниспосланные ему несчастья несправедливы по отношению к нему и он ни в чем не провинился перед Богом. И только в последующей вставке (гл. 32–37) с введением нового лица, Елеуема, неизвестным ревнителем божественной правоты, желавшим притупить обнажившуюся остроту проблемы, правота Иова была несколько затушевана.

У Ивана Карамазова, казалось бы, гораздо более бесспорная позиция. Если зрелому годами Иову нужно было доказывать свою непогрешимость перед Богом, то Ивану, заступнику за страдающих детей, никаких доказательств его правоты не требовалось: младенец невинен по определению. Тем не менее включившиеся в процесс критики-литературоведы, почитатели Достоевского, оказались по преимуществу на стороне силы, в роли *advocatorum Dei*, находя у возмутителя спокойствия все изъяны, за исключением физических (которые нельзя просто приписать персонажу, не имея на то прямых данных от сочинителя). Так, прот. Вячеслав Перевезенцев в статье «Бунт Ивана Карамазова» обвиняет его в предвзятой недальновидности, даже недалекости в его желании «вместить таинственную трагедию мира в рамки человеческого эвклидова ума» (с. 167–168). Но как же отказаться от дарованной нам разумной способности, от света разума, который нудит со своими вопросами и требует ответов на них. А без мышления, как «мысль разрешить» – задача, к которой Достоевский относился с особым респектом? В процессе апологии Божьего творения интерпретатор элиминирует саму проблему теодицеи, отсылая ее за горизонты человеческой совести. Всех мучеников идеи автор статьи упрекает в том, что они «ответа услышать не хотят», ибо хотят «остаться при факте» (с. 168). Вспоминается старая тяжба экзистенциализма в защиту единичного субъекта от монументальности «всебоющих и необходимых истин» (Лев Шестов, ибо Шестов боролся как раз с всеувеличением разума), в то время как Иван Карамазов бросил вызов рели-

¹ Христианство. – М., 1993. – Т. 1. – С. 635.

гиозной догме. Против интересов жалкого индивида всегда найдется превосходящий силами авторитет. Тоталитет.

В своем упорстве не хотеть «ничего понимать» и «оставаться при факте» Иван отказывается пожертвовать открывшейся в факте экзистенциальной истиной – страдания невинных, – вытесняемой мистической истиной, благостной картиной окончательной гармонии человечества в конце времен. Но заметим, что за этим осужденным друзьями Достоевского вопрошанием ума («Отчего дите плачет?»¹) таится горение *сердца*, страдающего и соболезнующего, будирующего сам вопрос разума.

Однако по отношению к Ивану Карамазову действует презумпция виновности, на него катится ком обвинений, на каждом шагу его ловят как заподозренного. Прежде всего – его аттестуют как атеиста. А зачем он задался такими проблемами? Конечно, чтобы сбить с пути «херувима» Алешу. В доказательство приводится его отрицательный ответ отцу по поводу веры в Бога. Но ведь так легко понять, что, не уважая отца, Иван не собирался с ним откровенничать, к тому же, по его же признанию, он «нарочно дразнил» брата². Достоевский во Вступительном слове на Литературном утре в пользу студентов Санкт-Петербургского университета 30 декабря 1879 г. перед чтением главы «Великий инквизитор» назвал Ивана «страдающим неверием атеистом»³, но *страдающий атеист* уже не атеист (что признает и прот. Перевезенцев), а своеобразный богооборец. Ивана Достоевского взял из своего сердца (неправда, что писатель его не любил, как посчитал С.Г. Бочаров, не любил он «бернара» Ракитина)⁴; с писателем у Ивана была общая мука. Всем, кажется, наизусть известна фраза из письма к Фонвизиной: «Я – дитя неверия и сомнения» (т. 28, ч. 1, с. 176), и хорошо знаком пассаж из письма 1870 г. Ап. Н. Майкову: «Главный вопрос, который проводится во всех частях (романа. – Р.Г.), тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь – существование Божие»⁵. И не к атеисту обращается старец Зосима со словами: «Идея эта (бессмертия души. – Р.Г.) еще не решена в вашем сердце

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1976. – Т. 14. – С. 456.

² Там же. – Т. 14. – С. 213.

³ Там же. – Т. 15. – С. 198.

⁴ Там же. – С. 35.

⁵ Там же. – Т. 29. – С. 632.

и мучает его... Но благодарите творца, что дал вам сердце высшее, способное такою мукой мучиться»¹.

В ряде статей заранее решено, что Иван неискренен и только хочет «любой ценой вовлечь “монашку” в интеллектуальные упражнения и философскую софистику» (Л.И. Саракина, с. 532). А почему игнорировать признание брату Алеше: «Я, может быть, себя хотел исцелить тобою»? Это более соответствовало бы представлению о нем старца Зосимы, вроде бы непререкаемого авторитета среди большинства критиков, собранных в этом томе. И что подразумевается под «философской софистикой» автором статьи «Метафизика противостояния в “Братьях Карамазовых”», когда дело касается великого религиозно-метафизического вопроса в его классической форме? Ф.Б. Тарасов в статье «Евангельский текст в художественной концепции “Братьев Карамазовых”» называет большую совесть Ивана Карамазова «абстрактным представлением» (с. 348). В таком случае и Белинского, взбунтовавшегося против порядка мироздания и человеческой судьбы, можно назвать таким же «абстракционистом». Хуже того, у автора получается, будто метафизические запросы – это плоды непотребного «европеизма» (с. 346). В целом отношение к теодицеи здесь таково, будто никто из критиков никогда не испытывал ужас и отвращение при знакомстве с фактами истории и жизни, – ну, хотя бы в нежном возрасте при чтении «Саламбо» Флобера или «Тиля Уленшпигеля», когда пепел Клааса стучал в наши сердца. (Понятно, что со временем впечатительность у большинства людей блекнет, «клейкие листочки» и «подлая жажда жизни»² делают свое дело, но нетрудно вспомнить яркие переживания юности...) В статье «Лик земной и лик небесный» К.А. Степанян в качестве избавления от мучительного вопроса предлагает обрести любящее сердце – дар Св. Духа, ибо лишь посредством Него можно «постичь истину» (с. 718).

Не все, конечно, так единодушины, встречается и диссидентская мысль: пример тому – А.П. Власкин, убежденный, что «искренность и серьезность вопросов Ивана не подлежат сомнению» (с. 643); или – С.М. Капилупи, называющий его «самым главным и очаровательным героем... с чувством справедливости и умом», который «страдает, но не утешает себя простыми, хотя и добрыми

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1976. – Т. 14. – С. 65–66.

² Там же. – Т. 14. – С. 210, 209.

традиционными ответами» (с. 187); или – А.А. Казиков, высоко оценивший постановку вопроса Иваном.

Однако ни деятельная любовь, прекрасная сама по себе, ни признание своей (*mania grandiosa*), ни всеобщей вины, ни заверения в Божьей любви, ни необходимое, но требующее усилия со стороны человека посредничество Св. Духа, ни предупреждение, что Бог и его благость открывается лишь любящему сердцу, ни ссылка на подвиг искупления и спасения, совершенный ради нас Христом, ни Его всепрощение, ни посмертное воздаяние и т.п. не правомочны перед лицом проблемы оправдания мира и не дадут ответа на «проклятый вопрос». Между тем эти рекомендации, поучения, назидания, заверения могут успокоить дремлющую совесть и предать забвению страждавших. Вот что имеет в виду Иван, когда говорит «слов-то много на этот счет понаделано»¹, но они «про другое», и я «не хочу ничего понимать. Я хочу оставаться при факте»², потому что – он это знает, – как начнет «понимать», так предаст «факты», т.е. суть дела.

Как же быть? Так и жить, с «пронзенным сердцем»³, не поддаваясь на благочестивые уговоры.

Еще один сюжет, не сходящий с интеллектуальной сцены, и русской и западной, вот уже полтора последних столетия – «Поэма о Великом инквизиторе». Но, познакомившись с господствующим мнением наших литературоведов, и тут можно много изумляться превратностям толкования. Встречается по преимуществу единый, противоречащий здравому смыслу уклон. Принято почему-то эту осознанную антиутопию Ивана Карамазова принимать чуть ли не за его социальный идеал, «источающий яд соблазна и искушения» (Л.И. Саракина, с. 532). Чем же тут можно соблазняться? Может быть, мы с интерпретаторами читали разные тексты «Поэмы»? Не только что соблазниться и увлечься, но лишь оттолкнуться и отвратиться можно открывшейся в «Поэме» картиной. Вся речь Великого инквизитора (одно наименование чего стоит!) построена на очевидной лжи о будто бы водворенном среди людей счастье. А между тем «осчастливленный» народ «непобедимою силою стремится» (с. 226) к Незнакомцу, который пришел к нему, как «к му-

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. – Л., 1976. – Т. 14. – С. 214.

² Там же. – С. 222.

³ Там же. – Т. 15. – С. 36.

чающимся, страдающим» (с. 226). Вот когда на самом деле переживает народ счастье и ликование. Лжет инквизитор и на «природу человеческую» (с. 233). «Взгляд его сверкает зловещим огнем» (с. 227) – тоже очень привлекательная черта! В конце концов он откровенно объявляет Посетителю, а заодно и всем нам, что он на стороне «страшного и умного духа»: «Мы не с тобой, а с *ним*» (с. 234). (Каких еще свидетельств нужно?!) Безмолвным поцелуем преподносит ему Христос урок подлинной любви и сострадания. Поэму написал не только Иван, но и Достоевский.

Для чего же понадобилось вывернуть наизнанку смысл поэмы – страшные очертания религиозного тоталитаризма, подделки под христианство (без Христа), и – замысел Ивана это продемонстрировать? Быть может, из тех же соображений, что и сам писатель, когда на публичном литературном утреннике 1879 г. из цензурных опасений он, желая за счет персонажа избавиться от нежелательной тени, брошенной «Поэмой» на любого сорта клерикализм, назвал его, Ивана Карамазова, поборником «Великого инквизитора». Но в романе написано другое, из чего мы, толкователи, и должны исходить.

Подавляющее большинство статей, подобно рассмотренным, можно отнести к направлению, получившему с легкой руки А.И. Хоца, а затем С.Г. Бочарова имя «религиозной филологии», которую применительно к данному случаю я переименовала бы в «религиозное литературоведение». Сменив идеологически противоположное, политизированное (пример – Ю.Ф. Карякин), совершенно чуждое миру Достоевского истолкование, оно по-своему тоже совершает тенденциозное его перетолкование, подменяя *художественное* пространство, которое и без того пропитано христианским духом, пространством керигматическим, где с учительной кафедры разъясняют и поправляют сказанное автором в правильном направлении. Эстетическое при этом лишается права на самобытие, искусство из цели превращается в прямое средство, служащее уяснению истины – движению по пути к свету.

Любопытно, что книга причудливо сочетает в себе вечные сюжеты, религиозное воззрение на мир и – новейшие западные методы толкования текстов. Я имею в виду рецептивную эстетику и интертекстуальную критику. Согласно последней, смысл исследуемого текста не извлекается изнутри, а наращивается извне, ибо

¹ Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. – М., 1999. – С. 585.

произведение уже не обладает самоценностью, но обретает смысл только в смысловом культурном контексте. Здесь все влияет на все, изыскиваются самые неожиданные переклички. Произведение становится безразмерным, а его истолкование безграничным и избыточным. При этом интертекстуальный подход самопротиворечив – он связан с идеей смерти автора, а следовательно, и – смерти читателя (в отсутствие автора не нужен и читатель). Но тогда для кого писать и для чего толковать написанное? Рецептивная критика сродни интертекстуальной, она тоже исходит из того, что произведения искусства существуют лишь потенциально и без ее услуг состояться не могут, она возникает и реализуется только в процессе встречи его с реципиентом (читателем, зрителем, слушателем). Разница между двумя подходами состоит в том, от каких внешних факторов ставится в зависимость бытие произведения: от контекста или толкователя, от объективного или от субъективного, хотя в итоге всем распоряжается субъект-интерпретатор, что переводит постижение на рельсы релятивизма. Уясним, что это ее, рецептивную критику, мы должны благодарить за расцвет в нынешней культуре такого явления, как римейк – практическое применение ее принципов. Но ни «Братья Карамазовы», ни «Реквием» Моцарта не полиняют ни перышком от любых «обогащений» и кривотолков, будь то со стороны рецептивистов или интертекстуалистов. И даже если ни одного из них не останется на земле, и даже если не сохранится ни одного человека, способного читать или слушать, творение искусства останется, как Ветелуя, сиять в недостижимой вышине. Примеры этих критик нетрудно обнаружить во многих статьях сборника: О. Меерсон, В. Ляху, К. Кроо, Т.А. Касаткиной, Л.И. Саракиной и др.

Есть статьи, каждая из которых в своем роде решает специфические смысловые и текстуальные задачи. Традиционно интересны – сколько бы ни хотелось это скорректировать – рассуждения Ричарда Пайпса в статье «Достоевский и силлогизм», где вслед за Чаадаевым, Киреевским и Достоевским развивается мысль о том, что русским чуждо рассудочное мышление, вместо него – «русская мудрость». Нетривиальна и тематически, и по способу рассуждения статья В.А. Губайловского «Геометрия Достоевского», как мне кажется, в значительной мере посвященная не столько математике, сколько проблемам логики. В статье «Библейские цитаты

в романе “Братья Карамазовы”» А.Л. Гумерова через евангельские сюжеты стремится пролить дополнительный свет на авторский замысел ряда мест романа. «Театр трапезы» – название статьи О.А. Дехановой с совершенно неожиданной темой – автор представляет читателю подробнейший реальный комментарий к сценам застолья в романе. В статье «Загадка исчезнувших рукописей “Братьев Карамазовых”» Б.Р. Тихомиров путем детального анализа приходит к выводу, что беловая рукопись романа в 1930-е годы была продана за рубеж сталинским руководством.

К сожалению, в некоторых частях книги наличествует какая-то утомительная въедливость, именуемая «микроанализом» текста (с. 567), отчего тот становится менее ясным и увлекательным, чем при непосредственном восприятии читателем, которого критик не воспринимает всерьез, но ради которого и только ради него пишет писатель и на человеческую аналитическую общность с которым он рассчитывает. В своем стремлении дойти до самой сути неуемный и самонадеянный интерпретатор может без конца трудиться над разъятием целостного феномена искусства, однако в изъяснении его сути, его художественной тайны рациональному анализу не поддающегося.

Если бы наше философское литературоведение освободилось от вредных наростов, цены бы ему не было. Так велики тут знание предмета и любовь к нему.

P.A. Гальцева

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

С.А. Гудимова

МУЗЫКАЛЬНЫЕ КОНЦЕПЦИИ XX ВЕКА

На переломе XIX–XX вв. система ценностей, определявшая художественную жизнь, утратила свою очевидность и императивность. Эсхатологическое беспокойство о будущем, вообще свойственное европейской культуре, достигло в этот период необычайной остроты. Одно за другим рождаются произведения, проникнутые апокалиптическими предчувствиями: «Гибель богов», «Закат Европы», «Смерть и просветление», «Крик»… Не было единого «большого» стиля искусства. «Прошло то время, – отмечал И.Ф. Стравинский, – когда Бах и Вивальди говорили одним и тем же языком, который их ученики повторяли после них, бессознательно трансформируя его соответственно своей индивидуальности. Прошло время, когда Гайдн, Моцарт и Чимароза перекликались между собой в произведениях, служивших образцами для их последователей…»¹

«Новое переживание жизни» (В.М. Жирмунский), которое принесла с собой новая эпоха, привело к рождению многочисленных и противоречивых течений, манифестов, теорий. Экспрессионизм, импрессионизм, футуризм, абстракционизм, дадаизм, сюрреализм, символизм… Художники пытаются утвердить свою систему ценностей, свое отношение к действительности. Искусство охватило лихорадочное стремление запечатлеть мир в его динамике, в его бесконечно изменчивых лицах.

¹ Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. – М., 1973. – С. 42.

Музыкальная Европа загипнотизирована багряной медью вагнеровского оркестра. «Трудно сейчас себе представить, – писал А. Иваньский, – размеры вагнеровского культа, который охватил на переломе столетий музыкальные сферы Европы. Мы слушали “Тетралогию”, “Тристана”, “Мейстерзингеров” почти на коленях, знали наизусть каждый их мотив, мы были готовы мерить вагнеровскими элементами все другие современные композиции»¹.

В это же время звучат драматические, философские симфонии Г. Малера, которые несли в себе «бремя всей истории музыки» (Л. Ноно) и ставили самые важные и вечные вопросы бытия. Композиторы-импрессионисты постепенно переосмысливают идеино-художественное содержание позднего романтизма. Новая венская школа утверждает эмансиацию диссонанса, атонализм, додекафонию и сериальность.

Рихард Штраус, не порывая с классическими и романтическими традициями, создает новые инструментальные и театральные формы, новые средства выражения, новую музыкальную лексику, усиливая красочность и экспрессивность тембров, используя полиритмию, политональность, асимметричные построения. Макс Регер обращается к достижениям великих мастеров полифонии. Придерживаясь строгих рамок классической формы, он стремится продолжать баховскую традицию на основе современного музыкального языка.

Трагедийно-героическому пафосу вагнеровской музыки французские импрессионисты противопоставляют «отблески упоительных бесплотных видений» (В.Г. Карапыгин). В их тончайшей звуковой палитре мерцает «Лунный свет», переливается всеми цветами радуги «Игра воды», возникают «Галлюцинации в восточном стиле» и тают «Следы на снегу». Но вскоре здесь же, в Париже, «шестерка» выступает против «чрезмерной изысканности» импрессионизма. «Приятностям дебюссизма» молодые композиторы противопоставляют интонации «уличной музыки» – музыку современного большого города. Идейный вдохновитель «шестерки» Ж. Кокто в манифесте «Петух и Арлекин» (1918) зовет к созданию искусства, свободного от всяких иллюзий. «Понятие импрессионизма, – пишет Кокто, – к музыке не применялось. Я набрел на него из-за необходимости обозначить некую эпоху, чтобы преодолеть ее.

¹ Iwański A. Wspomnienia, 1881–1939. – W-wa, 1968. – S. 293.

Может быть, вы считаете, что “преодолеть” означает “сжечь идолы”? Ничего подобного, в огонь нельзя бросать даже эпоху. Дебюсси и впредь будет нашим поэтом в музыке. И дело в том, что его нельзя было уродовать, перегружая мрамором, ведь он не статуя, а волшебное облако»¹.

В статье «Новая музыка Франции» (1922) Кокто пишет: «Я люблю и почитаю Клода Дебюсси. Такая книга, как “Петух и Арлекин”, не имела бы смысла, если бы я не нападал на дебюссизм, ведь признаки противодействия ему я там раскрываю. Книга эта слишком краткая, чтобы позволить в ней роскошь вдаваться в нюансы… Если я берусь критиковать, то явления сугубо первоклассные»².

«Дебюсси ласкал нас, Стравинский задает нам большую взбучку. А мне хотелось бы, чтобы со мной вели беседу. Это третий способ убеждения. Какая приятная неожиданность! Я навострю слух. Музыка беседует со мной. Та музыка, что не дергает и не пытает меня, не ползает, не пляшет, не прыгает, а просто шагает. [...] Фуга и контрапункт возвращаются в новом обличье. Глубокая поэтичность придает им очарование переплетенных инициалов. Художник отвергает величественность, позу уткнувшегося лицом в ладони, летает нарочно слишком низко и всегда достигает цели, подобно доблестному оружию.

“Затонувшим соборам” и “Умершим инфантам” (Кокто имеет в виду прелюдию Дебюсси “Затонувший собор” и пьесу Равеля “Павана на смерть инфанты”. – С.Г.) противостоят “Пьесы в форме груши” и “Заунывные прелюдии для собаки” (названия фортепианных пьес Эрика Сати. – С.Г.). Ироничность этих заголовков, явно не соответствующих самим пьесам, уже никого не вводит в заблуждение»³. В своем знаменитом манифесте «Петух и Арлекин» Кокто провозглашает: «Произведение искусства должно удовлетворять требованиям всех муз. Я называю это “доказательством через девятку”»⁴.

На формирование «интонационного словаря» эпохи большое влияние оказывает и эмоциональная экстатичность скрябинской поэтики, и «языческий» неофольклоризм и неоклассицизм И.Ф. Стравинского, и музыкальные открытия Б. Бартока. Трудно перечис-

¹ Кокто Ж. Петух и Арлекин. – М., 2000. – С. 65.

² Там же. – С. 64.

³ Там же. – С. 66.

⁴ Там же. – С. 10.

литъ все направления, в которых вели поиски художники начала столетия. Казалось, XX в. создавал новый культ – культ новаций.

Творчество композиторов XX в. находится в центре внимания исследователей, но нам представляется гораздо более логичным дать слово самим художникам.

АНТОН ВЕБЕРН:
КОМПОЗИЦИИ НА ОСНОВЕ ДВЕНАДЦАТИ ТОНОВ
РОДИЛИСЬ ИЗ «ИСКУССТВА ФУГИ» И.С. БАХА

Какой смысл любителям заниматься элементами музыки, «загадками ее правил»? Смысл в том, чтобы за банальностями научиться видеть бездны. Тот, кто хочет приблизиться к произведениям большого искусства, кто хочет разглядывать и созерцать их, тот должен, будь он верующим или неверующим, подходить к ним так, как следует подходить к творениям природы, т.е. с должным благоговением перед лежащей в их основе тайной, перед тем неведомым, что в них заключено. В искусстве господствует закономерность, и мы должны относиться к этим законам так же, как и к законам, которые мы приписываем природе, музыка есть воспринимаемая слухом закономерность природы.

Каждому звуку сопутствуют обертоны, фактически простирающиеся в бесконечность. В своих лекциях¹ я хотел бы проследить, как человек использовал это явление для создания музыкального образа, как он поставил себе на службу эту тайну природы. Говоря более конкретно: откуда взялась эта звуковая система, которой люди пользуются с тех пор, как существуют музыкальные произведения? Западноевропейская музыка, ведущая свое начало от греческой, в своем развитии до наших дней знала определенные звукоряды, принимавшие конкретные формы. Из более ранних эпох нам известны греческие и церковные лады. Как возникли эти звукоряды?

Они – следствие освоения обертонов. Как известно, сперва идет октава, затем квинта, затем терция через октаву и далее сеп-

¹ Лекции «Путь к композиции на основе двенадцати тонов» и «Путь к новой музыке» были прочитаны А. Веберном в 1931–1933 гг. перед небольшой аудиторией, которая состояла в основном из любителей музыки. Впервые они были опубликованы в 1960 г. в Вене, через 15 лет после смерти композитора.

тима. Что здесь выясняется? Что квинта является ближайшим тоном, отличным от основного, т.е. состоит с ним в наиболее близком родстве. Отсюда можно сделать вывод: сам тон находится в таком же отношении к тону, лежащему на квинту ниже. Таким образом, мы имеем своего рода параллелограмм сил, «равновесие» восстановлено: силы, тянувшие вверх, и силы, тянувшие вниз, – равны. И вот что любопытно: тона европейской музыки происходят от первых тонов этого параллелограмма сил: с (g, e) – g (d, h) – f (c, a). В обертонах трех наиболее тесно соседствующих и родственных тонов содержатся все семь тонов гаммы. Наш семиступенный звукоряд следует объяснять именно так, и, надо полагать, именно так он и возник. Этот путь задан самой природой звуков. Диатонический ряд не был изобретен, он был обретен.

Церковные лады строились на каждой ступени звукоряда, но постепенно из них выделились два, имеющие структуру современного мажора и минора. Примечательно, что выделение этих двух церковных ладов было обусловлено потребностью в убедительном заключении композиции, потребностью во вводном тоне, отсутствовавшем в других ладах. «Таким образом, альтерации нанесли миру церковных ладов последний удар, и ему на смену пришел двуполый мир нашего мажора и минора» (с. 38).

В эпоху И.С. Баха мажорно-минорная система окончательно вытеснила остальные и появилось столько новых элементов, что можно было использовать все 12 звуков хроматической гаммы. У Баха мы находим все: образование циклических форм, расширение звуковых ресурсов, притом феноменальное полифоническое мышление как по горизонтали, так и по вертикали! Последнее произведение Баха – «Искусство фуги» – сочинение, ведущее в совершенную абстракцию, музыка, в которой отсутствует все, что обычно обозначается в нотах: не сказано, для пения ли оно или для инструментов, нет никаких указаний исполнителю, вообще ничего. «Это действительно почти абстракция или, я бы сказал: высшая реальность! Все эти фуги построены на одной-единственной теме, которая непрерывно видоизменяется: целая книга музыкальных мыслей, все содержание которой исходит из одной-единственной идеи!» (с. 48). Хотя тональность здесь еще сохраняется, это сочинение содержит элементы, подготавливающие главное в композиции на основе двенадцати тонов – замену тональности.

Наша двенадцатitonовая музыка основана на постоянном возвращении определенной последовательности двенадцати звуков – принципе повторения. Цель композиции на основе двенадцати соотнесенных друг с другом тонов – создавать все более тесную взаимосвязь. И в «Искусстве фуги» Бах стремится к максимальному единству. Все выводится из одного – из темы фуги. Все «тематично». Постепенно стремление брать из темы распространялось и на «сопровождение»; началось изменение, развитие первоначально «примитивных форм». «Таким образом... тот способ мышления, которого мы придерживаемся, был идеалом композиторов всех времен» (с. 48).

Наше стремление к взаимосвязи, к взаимодействию само собой ведет к форме, которая широко применялась классиками и которая у Бетховена стала практически преобладающей, – к форме вариаций. Дана тема. Она варьируется. В этом смысле форма вариаций – предшественница композиций на основе двенадцати тонов. Мотивом мы называем наименьшую часть музыкальной мысли, обладающую самостоятельностью. А как выявляется самостоятельность? Через повторение. Нечто подобное мы уже находим в григорианском хорале: все строится на повторении.

Мы не можем писать по старым образцам, ибо мы прошли через эволюцию гармонического начала. Классике было свойственно концентрировать мысль в одной линии, все время дополняя ее в сопровождении. Постепенно сопровождение тоже претерпело изменения. Композиторы стремились сделать комплекс, развертывающийся параллельно с главной мыслью, носителем еще и некоего значения, придать ему большую самостоятельность. И тут решающий шаг был сделан Густавом Малером. В его сочинениях формы сопровождения превратились в ряд противообразов к главной теме, а это уже полифоническое мышление.

Мы живем в век полифонического метода, и наша композиционная техника имеет много общего с методами нидерландцев XVI в., но, разумеется, с учетом всего того, что было завоевано в процессе освоения гармонических ресурсов. Стремление к возможно более тесной взаимосвязи, а именно это отличает искусство нидерландцев, постепенно вновь утверждается в музыке, развивается новая полифония. Стиль, к которому стремится Шенберг и его школа, предполагает новое насыщение музыкального материала как по горизонтали, так и по вертикали.

Мы пишем в классических формах. Все созданные классиками развитые формы есть в нашей музыке. Речь идет не о воскрешении нидерландцев, не о возврате к их стилю, а о новом наполнении их форм на основе достижений классиков, о соединении этих двух вещей.

Подобно тому как исчезли церковные лады, уступив место мажору и минору, исчезли и эти два лада, уступив место одному-единственному звукоряду – хроматической гамме. Опора на основной тон – тональность – была утрачена. Но это отразилось и на другой стороне дела: выражении мыслей. Опора на основной тон давала сочинениям основательный фундамент. Она была средством формообразования, в известном смысле – средством связи, и составляла существо тональности. Однако в результате развития музыки эта опора сперва стала менее необходимой, а потом и вовсе отпала. Многозначность некоторых аккордов сделала ее излишней. Поскольку звук есть закономерность, воспринимаемая слухом, а в музыке появились вещи, которых в предшествующие века не было, и поскольку некоторые связи отпали без ущерба для слуха, то, очевидно, должны были проявиться иные закономерности. Возникли гармонические комплексы такого рода, что опора на основной тон стала беспредметной. Это произошло в период между Р. Вагнером и А. Шенбергом, первые произведения которого еще были тональными. Но в созданной им гармонии опора на основной тон стала ненужной и... рухнуло то, что от предшественников Баха до наших дней составляло основу музыкального мышления: мажор и минор исчезли. Шенберг образно выразил это так: из двуполости возник сверхпол!

Таким образом, появилась музыка, которая, говоря популярно, использовала в до мажоре не только белые, но и черные клавиши. Постепенно система двенадцати тонов начала открывать свои тайные законы. Например, выяснилось, что слух получал удовлетворение при движении мелодии от полутона к полутону, т.е. по интервалам, связанным с хроматическими последовательностями, иными словами, при движении мелодии на основе хроматизма, а не того звукоряда, который складывался из семи ступеней. Хроматическая гамма становилась все более доминирующей – двенадцать тонов вместо семи.

Господство хроматической гаммы, хроматический характер музыкального движения поставили перед композиторами одну очень сложную проблему. Поскольку основной тон перестал быть

необходимым, возникла задача не допустить преобладания какого-то тона, не допустить, чтобы путем повторения один из тонов мог «позволить себе слишком многое» (с. 56). Выявились любопытные особенности, которые диктовались не теорией, а требованиями слуха. Оказалось, например, нежелательным повторение какого-либо звука в теме. Следовательно, новый стиль появился не только как следствие утраты тональности, но и как ответ на объективную потребность более органичной взаимосвязи.

Разумеется, без повторения звуков композиция невозможна, иначе сочинение кончится, как только прозвучат все 12 тонов. Но ведь одновременно может звучать сто таких последовательностей! Там, где один звук начал, должны следовать остальные звуки ряда, причем ни один из них не должен повторяться. Может прозвучать и двенадцатиголосный аккорд (такие аккорды уже известны), после этого можно начинать ряд сначала.

В этом, собственно, и состоит закон: «последовательность двенадцати тонов» – и ничего больше. У мастеров нидерландской школы мелодия строилась из семи тонов, но она всегда была увязана с исходным рядом. То же самое происходит в изобретенной Шенбергом системе композиции с двенадцатью соотнесенными друг с другом тонами. «Но почему нам было необходимо, чтобы все время пелось “одно и то же?” Потому что нам была нужна взаимосвязь, соотнесенность элементов, а наиболее тесная взаимосвязь все же достигалась именно тем, что все пели одно и то же» (с. 57).

Теперь все выводится из тщательно подобранный последовательности двенадцати тонов, и на ее основе разворачивается, как прежде, тематический материал. Но большое преимущество нашего метода в том, что можно обращаться с тематическим материалом гораздо более свободно, так как связь полностью обеспечена взятым за основу сочинения рядом. Мы всегда имеем дело с одним и тем же, и лишь формы проявления все время разные. Наша концепция близка взглядам Гете на закономерности и смысл, прослеживаемые в природе, – растение едино: корень, стебель, цветок.

Меня спрашивают, как я создал тот или иной ряд? Отнюдь не произвольно, а по определенным тайным законам. (Узы здесь жесткие, и все нужно продумать очень тщательно и очень серьезно, как при вступлении в брак.) Многие думают, что ряд создается чисто конструктивным путем, скажем так, чтобы было по возмож-

ности много интервалов. Нет, в большинстве случаев я находил ряд благодаря тому, что люди творческие называют озарением. Ряд – это и есть закон, который мы устанавливаем. Раньше, если композитор писал в до мажоре, он чувствовал себя «привязанным» к этой тональности, иначе все шло наスマрку; он был обязан вернуться к основному тону, он был связан характером звукоряда. Мы же сочиняем на основе ряда, состоящего не из семи, а из двенадцати тонов, идущих в определенной последовательности. И не нужно бояться, что нашей музыке будет недоставать разнообразия, поскольку, мол, последовательность тонов ряда всегда является заданной. От основного построения, т.е. от последовательности двенадцати тонов, могут быть образованы разновидности. Мы применяем эти двенадцать тонов и в обратном порядке (т.е. противодвижении), и в обращении (как бы в зеркальном отражении), и, наконец, в противодвижении обращения. Это четыре формы. Что еще можно с ними сделать? Мы можем построить их на всех ступенях. Итак, $12 \times 4 = 48$ форм. Как раньше писали в тональности до мажор, так и мы пишем в этих 48 формах. Выбор достаточный.

Из кн.: Веберн А. Лекции о музыке. Письма. – М., 1975. – 143 с.

**ФЕРУЧЧО БУЗОНИ:
МУЗЫКА ДОЛЖНА ОБРЕСТИ СВОБОДУ!**

Свободным родилось музыкальное искусство, и удел его – стать свободным. Несвязанное и бесплотное, оно сделается совершеннейшим из всех отражений природы. Даже само поэтическое слово уступает музыке в бестелесности; музыка может сжаться в комок и расплыться в разные стороны, быть недвижнейшим покоем и сильнейшим бушеванием; она имеет высочайшие вершины, видимые людям, – какое другое искусство обладает этим? И музыкальное чувство проникает в человеческую грудь с той интенсивностью, которая независима от «понятий».

Музыка передает темперамент, не описывая его, – передает со всеми движениями души, со всей живостью следующих один за другим моментов; передает там, где живописец или скульптор может изобразить только одну сторону, один миг, одну «ситуацию» и

где поэт посредством слов с трудом описывает темперамент и его эволюции.

А потому изображение и описание несвойственны музыкальному искусству; этими словами мы отрицаем программную музыку, приходя теперь к вопросу о целях нашего искусства.

Абсолютная музыка! То, что законодатели под этим разумеют, быть может, есть нечто наиболее отдаленное от абсолюта в музыке. Абсолютная музыка есть игра форм без поэтической программы, в этой игре форма должна быть главным делом. Но именно форма-то и противоположна абсолютной музыке, которая получила ведь божественное преимущество, способность парить и быть свободной от условий материи. На картине изображение солнечного заката оканчивается рамой: безграничное явление природы получает четырехугольное ограничение; однажды избранный рисунок облаков остается зафиксированным навсегда. Музыка же может проясняться, затемняться, сдвигаться и, наконец, испустить последнее дыхание, как само небесное явление; инстинкт побуждает творящего музыканта употреблять те именно тона, которые в душе человека нажимают на ту же клавишу и вызывают тот же звук, что и явления природы.

Напротив того, абсолютная музыка есть нечто совершенно прозаичное, нечто, вызывающее представление о правильно расположенных нотных пультах, о соотношении тоники и доминанты, о проведении и кодах.[...] Эту музыку следовало бы скорей назвать «архитектонической», или «симметричной», или «распределенной»; она порождена тем обстоятельством, что отдельные композиторы свой дух и свое чувство вливали в форму, наиболее отвечавшую им самим или их времени. Законодатели же отождествили дух, чувство, индивидуальность тех композиторов и их время с симметричной музыкой и, наконец, не будучи в состоянии возродить ни духа, ни чувства, ни времени, удержали себе форму как некий символ, придав ей высокое значение оплота, возведя ее в религию. Композиторы искали и нашли себе данную форму, как наиболее удобное средство передать свои мысли; творцы улетели на небо, а законодатели подбирают и сохраняют оставшиеся на земле одежды Эвфориона.

* * *

Мне представляется, что каждый мотив, подобно семени, содержит в себе свой отпрыск. Из различных семян произрастают различные виды растений, отличающиеся друг от друга формой, листьями, цветением, плодами, ростом и красками.

Даже каждый экземпляр одного и того же рода растений развивается самостоятельно в отношении своей величины, своей внешности и силы. Так и в каждом мотиве уже предопределена его вполне зрелая форма; каждый в отдельности должен расцветать по-своему, хотя каждый при этом следует неизбежному закону вечной гармонии. *Эта форма – не сокрушима, но никогда не одинакова.*

* * *

Те же импульсы, те же императивы носит в себе и мотив программно-музыкального произведения; однако уже в первой фазе развития он должен формироваться – вернее сказать, искривляться – не по своему собственному закону, а в зависимости от «программы». Таким образом, он, уже в самом начале формации снятый с пути естественного закона, достигает в конце концов совершенно неожиданной вершины; туда умышленно привела его не собственная организация, а программа, действие, философская идея.

И каким примитивным должно оставаться это искусство! Конечно, имеются звукописные выражения, не вызывающие недоразумений, – они-то и послужили поводом для всего принципа, но по малому количеству своих маленьких средств они осуждены действовать лишь в весьма ограниченной области музыкального искусства. Самый ясный и понятный для всех прием – низведение звуков высшего порядка (Klang) до звуков порядка низшего (Schall), при подражании шумам природы: раскатам грома, шелесту листьев деревьев, голосу животных; уже менее ясно, символически воспринимается подражание зрительным явлениям: сверкание молний, прыжки, полет птиц; только передаточной рефлексией мозга можно понять: трубный сигнал как символ воинственности, свирель как вывеску сельской идиллии, ритм марша в смысле шествия, хорал как выражателя религиозного чувства. Если к перечисленному прибавить еще национально-характерное – национальные инструменты, национальные песни, – то получится исчерпывающий каталог всего арсенала программной музыки. Движение и покой, минор и мажор,

«высоко» и «низко» – вот общепринятые понятия, дополняющие инвентарь. Все это хорошо применять в качестве побочного-вспомогательных средств при больших рамках здания, но сами по себе эти средства так же мало могут быть названы музыкой, как восковые фигуры – скульптурными памятниками.

* * *

Правда, в музыке живыми звуками трепещут душевные состояния людей: боязнь (Лепорелло), подъем и упадок сил (последние бетховенские квартеты), решимость (Вотан) и медлительность, уныние и бодрость, жестокость и мягкость, возбуждение и успокоение... Однако [...] тщетны попытки перелагать в звуки нравственные качества – тщеславие, благородство – или выражать музыкой такие отвлеченные понятия, как истина и справедливость. Подумайте только, какими средствами можно было бы представить в музыке человека бедного, но довольного? Духовная часть – довольство – может стать музыкой; но что делать с бедностью, с этой этической проблемой, которая здесь так важна: хотя, мол, беден, но все же доволен? Неразрешимость задачи получается потому, что «бедный» есть форма земного и общественного состояния, которой не отыскать в вечной гармонии. Музыка же как часть Вселенной реет в беспредельном пространстве.

* * *

Музыкальное произведение искусства... пребывает во времени и вместе с тем вне времени, и только его существо может дать нам осозаемое представление об идеальности времени, дать нам ощутить понятие, без него непостижимое.

* * *

Зададимся же целью вернуть музыку к ее первоначальной сущности; освободим ее от архитектонических, акустических и эстетических догм; предоставим ей быть чистым творчеством и чувством – в гармониях, в формах и звуковых красках (ибо творчество и чувство не являются привилегией одной только мелодии); пре-

доставим ей следовать за линией радуги и преломлять солнечные лучи, состязаясь с облаками. Она должна быть не чем иным, как самой природой, отраженной в душе человека и вновь из нее светящейся. В самом человеке она также универсальна и совершенна, как и в мировом пространстве.

Из кн.: Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. – Казань, 1996. – 55 с. – Репр. воспр. изд. 1912 г.

**И.Ф. СТРАВИНСКИЙ:
ПРИНЦИП ПОДОБИЯ-КОНТРАСТА
И НОВАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛОГИКА**

В основе музыкального творчества лежит предварительный поиск, воля, обращенная первоначально к абстрактному, с тем чтобы придать форму конкретной материи. Это исследование в первую очередь имеет дело с элементами звука и времени. [...]

Музыка, связанная с онтологическим временем, подчиняется обычно принципу подобия. Другая же охотно использует контрасты. Этим двум принципам, преобладающим в творческом процессе, соответствуют основные понятия разнообразия и единства.

Все искусства обращаются к этому принципу. Методы полихромии и монохромии в пластических искусствах соответствуют разнообразию и единству... Я всегда считал, что полезнее пользоваться сходством, чем контрастом. Музыка утверждается в той мере, в какой она избегает соблазна разнообразия. Те спорные богатства, которые она при этом теряет, она возмещает подлинной прочностью.

Контраст дает непосредственный эффект. Подобие же удовлетворяет нас с течением времени. Подобие рождается из стремления к единству. Потребность варьировании вполне законна, но не следует забывать, что единое предшествует множественному. Их сосуществование, однако, необходимо, и все проблемы искусства, как, впрочем, и любые другие, включая проблему познания и Бытия, головокружительно весятся вокруг этого вопроса, начиная от Парменида, отрицающего возможность множественного, и кончая Гераклитом, отрицающим существование единого. Только здравый смысл и высшая мудрость заставляют нас признать и то и другое.

Впрочем, наилучшей позицией композитора в данном вопросе будет осознание иерархии ценностей и необходимости сделать выбор. Разнообразие имеет ценность только как продолжение подобия. Оно окружает меня всюду. Я не боюсь, что мне его не хватит, ибо я его встречаю везде. Контраст везде. Достаточно его только увидеть. Подобие же скрыто, нужно его открыть, а это удается сделать только крайним напряжением сил. Если разнообразие меня соблазняет и я обеспокоен открываемыми мне возможностями, то подобие требует от меня более сложных решений и результаты его более значительны и более для меня ценные...

...Консонанс, сказано в словаре, есть слияние нескольких звуков в гармоническое единство. Диссонанс получается от нарушения этой гармонии в результате прибавления чуждых ей звуков. Нужно признать, что все это не очень ясно. Как только в нашем лексиконе появляется слово диссонанс, оно словно несет в себе легкий оттенок греха.

Но так же как глаз дополняет в рисунке штрихи, сознательно опущенные художником, слух также может быть призван дополнить аккорд нереализованным разрешением. В этом случае диссонанс играет роль намека.

Все это представляет собой стиль, в котором употребление диссонанса предполагает необходимость его разрешения. Но ведь ничто не заставляет нас постоянно искать удовлетворения в отдыхе.

За последнее столетие музыка умножила примеры стилей, где диссонанс эмансирировался. Он больше не связан со своей прежней функцией. Став вещью в себе, он часто ничего не подготавливает и ни о чем не оповещает. Следовательно, диссонанс уже не является фактором порядка, а консонанс – гарантом безопасности. Музыка вчерашнего и нынешнего дня без опаски соединяет параллельные диссонирующие аккорды, теряющие уже свое функциональное значение, а наш слух воспринимает естественно эти сопоставления.

Бессспорно, что просвещение и воспитание публики не идут в ногу с развитием техники; такое употребление диссонанса приводит плохо подготовленное ухо к амортизации его реакций, вызывая состояние атонии, при котором диссонанс ничем не отличается от консонанса.

Таким образом, мы не находимся более в рамках классической тональности в школьном смысле этого слова. Не мы создали

это положение вещей, и не наша вина в том, что мы оказались перед лицом новой музыкальной логики, которая была бы немыслимой для композиторов прошлого. Эта логика открывает нам глаза на богатства, о существовании которых мы даже не подозревали.

В этой стадии не менее важно подчиняться не столько новым идолам, сколько вечной необходимости укреплять музыкальную ось и признавать наличие определенных полюсов притяжения. Тональность – лишь способ ориентации музыки к этим полюсам. Тональная функция полностью подчинена силе притяжения звукового полюса. Любая музыка – лишь ряд порывов, сходящихся к определенной точке покоя. Это верно как для григорианского хорала, так и для фуги Баха, как для Брамса, так и для Дебюсси.

Этому общему закону притяжения тональная система доставляет лишь временное удовлетворение, ибо она не имеет абсолютной ценности.[...] Так как наши полюсы притяжения не находятся более в центре замкнутой системы, каковой была тональная система, то мы можем их достичь и без подчинения церемониалу тональности. Ибо мы не веруем более в абсолютную ценность мажоро-минорной системы, основанной на том, что музыковеды называют шкалой С.

Из кн.: Стравинский И.Ф. О музыкальном феномене // Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. – М., 1973. – С. 23–33.

**ВИТОЛЬД ЛЮТОСЛАВСКИЙ:
ЭКСПРЕССИВНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ
ОГРАНИЧЕННОЙ АЛЕАТОРИКИ**

Меня не привлекает музыка, полностью подчиненная элементу случайности. Я не избегаю ответственности за свое сочинение. Напротив, я стремлюсь к тому, чтобы оно всецело зависело от меня и выражало то, что я хочу поведать другим. Предмет моих композиторских опытов – алеаторика, которую можно назвать «ограниченной», «контролируемой» или «алеаторизмом фактуры». Поясню, что алеаторическими мы называем события, процесс развертывания которых в общем виде предопределен, но в деталях зависит от случайности. Композиции, сочиненные в соответствии с данной концепцией, не выходят за рамки традиций европейской музыки.

Такой алеаторизм не меняет сущности музыкального произведения как «предмета во времени», и все же именно он кардинально влияет на ритмическую организацию и экспрессивный образ сочинения.

Одна из типичных форм ограниченной алеаторики – игра или пение *ad libitum* одновременно несколькими исполнителями. Для подобного исполнения характерно отсутствие общего для всех участников временного деления музыки. Я использую прием *ad libitum* только внутри отдельных секций формы. При восприятии целого линии, разделяющие форму на продолжительные секции, – общие для всех исполнителей. Следовательно, форма произведения полностью предопределена композитором.

Разделение общего метра на ряд отдельных, независимых друг от друга временных отрезков, происходит только внутри самих секций. Однако этого совершенно достаточно, чтобы принципиально повлиять на ритмический облик музыки.

Ритмическая структура, возникающая в коллективном *ad libitum*, – сумма всех ритмических структур отдельных партий. Эта сумма – явление более сложное, чем любая полиритмическая структура в традиционной музыке.

У меня сначала всегда возникает конкретный звуковой образ, самые значимые черты которого остаются неизменными, несмотря на коллективное *ad libitum*. Звуковой образ должен быть таким, чтобы нарушение порядка в следовании нот и даже групп не могло трансформировать его сути. Воплощая звуковой образ, я в принципе должен предвидеть все возможные варианты, которые предполагает нотный текст, и этот текст нужно скомпоновать так, чтобы любые варианты не противоречили моему замыслу. Это несложно. Нужно сочинить только один вариант данного фрагмента формы – «наименее желательный». Представив эту наиболее отдаленную от моего замысла ситуацию, я могу внести поправки, чтобы быть уверенными, что все другие варианты будут ему соответствовать. Конечно, требования к исходному звуковому образу нельзя абсолютно точно определить во всех параметрах. Сочиняя в технике ограниченной алеаторики, я никогда не использовал такие ритмические фигуры, в которых незначительное перемещение одной ноты ощутимо изменило бы первоначальный образ. Безусловно, «острый» ритмический рисунок встречается в отдельных партиях, но, поскольку нет

общей ритмической пульсации, эта «острота» частично нивелируется. Возникает фактура, главная черта которой – «нестабильность».

Отсутствие общего метра вызывает движение во времени, укорачивает или удлиняет отдельные элементы композиции. Преводоление общего метра дает исполнителям возможность открыть в ансамблевой музыке все те преимущества, которые традиция предназначила исключительно солистам. Например, в коллективном *ad libitum* возможны все виды *rubato*, так как характерная черта данного типа фактуры – наложение независимых друг от друга инструментальных партий, исполняемых *rubato*.

Музыка – не только серия звуковых событий, но и действие. Богатство, скрытое в индивидуальной психике каждого музыканта, стало элементом, который я включаю в комплекс своих композиторских средств. Этот элемент до недавнего времени игнорировался, хотя он содержит неизвестные ранее возможности. Однако я не полагаюсь на творческие способности исполнителей. Именно поэтому в моих сочинениях нет даже коротких импровизированных партий. Я сторонник четкого разделения ролей между композитором и исполнителем.

Из статьи: Lutosławski W. O roli elementu przypadku w technice komponowania // Lutosławski W. Materiały do monografii zestawił Stefan Jarociński. – Kraków, 1967. – S. 29–36.

ОЛИВЬЕ МЕССИАН: МУЗЫКА ДОЛЖНА ПОДНИМАТЬСЯ К ЗВЕЗДАМ

Я всегда был музыкантом-мелодистом. Я совершенно не согласен с мнением, что в музыке не должно быть линий, рисунка. Мелодия должна главенствовать в музыке. Как бы ни были сложны ритм и гармония, они никогда не заслонят собой мелодию и останутся ее верными слугами. Что касается гармонии, то здесь я за красочность. Когда я слышу музыку «внутренним слухом» или в концерте, я вижу цвета. Мне кажется, что она окрашена в яркие тона – синий, красный, оранжевый, зеленый. В этом нет ничего особенного. Я вижу внутренним зрением цвета, которые у меня в сознании движутся вместе со звуками. Цветовая гамма изменяется в зависимости от мелодических и ритмических тем, комбинаций

звуков и тембров. В своей музыке я всегда пытаюсь передать данное ощущение слушателям. В «Хронохромии» для того, чтобы слушатель понял ход и развитие перестановок, я окрасил мои длительности тремя способами: орнаментом, тембрами и группами аккордов. Одна длительность связана со звучаниями красного цвета, оттененными синими бликами, другая – с молочно-белым звуковым комплексом, украшенным оранжевым и окаймленным золотом, еще одна – с параллельными зелеными, оранжевыми, фиолетовыми полосами, другие – с бледно-серыми оттенками и зелеными и фиолетовыми отражениями, наконец, с ярким красным или фиолетовым колоритом.

Я также уделяю большое внимание ритму и написал о нем исследование. Для меня ритмическая музыка – это музыка, в которой отсутствуют повторения, равные деления, в которой все происходит от движений свободных и неравных величин, поэтому меня привлекают, например, индийские ритмические модели – тала, которые я использовал в своей симфонии любви – «Турангалиле». В этом сочинении я хотел воплотить идею непреодолимой любви, которая вырастает до космических масштабов. Большая любовь – это отражение, бледное отражение, но все же отражение единственно истинной любви – любви божественной. Лила означает буквально игра, но игра в смысле божественного воздействия на космос, игра творения, игра разрушения и восстановления, игра жизни и смерти; лила означает также любовь. Туранга – это бегущее время, текучее время, текучее, как песчинки в песочных часах; туранга – это движение и ритм. Турангалила означает одновременно: песнь любви, гимн радости, времени, движению, ритму, жизни и смерти.

В большинстве моих сочинений существует некий конфликт между строгостью и свободой. Как и все мои современники, я занимался поисками и был первым, кто применил суперсерии длительностей, интенсивностей, способов звукоизвлечения, темпов. Но я остался свободным и не принадлежу ни к одной школе. Меня привлекает идея коммуникабельного музыкального языка. На эту мысль меня натолкнули египетские иероглифы, точнее способ их расшифровки с помощью специального ключа. За основу я взял латинский алфавит, в котором первые восемь букв обозначают общепринятые названия нот. За каждой буквой латинского алфавита я закрепил определенный звук, регистр и длительность, обозначил

падежные окончания, выписал мелодическими фразами прилагательные и глаголы «быть» и «иметь», чтобы музыка «читалась», как книга. Для перевода на новый язык я выбрал изречения Фомы Аквинского о явлении Святой Троицы и написал композицию для органа в девяти частях «Медитации на мистерию Святой Троицы». Средства коммуникабельного языка я использовал и в симфонии «Из ущелий к звездам...», в III ее части, посвященной «Тому, что начертано в небесах», написав в звуковом пространстве: «СОЧТЕНО, ВЗВЕШЕНО, ИЗМЕРЕНО».

В наше время невозможно писать оперы моцартовского типа с ариями и речитативами, невозможно создать, как Бетховен, первую часть симфонии с темой, которая входит, говоря: «Я – тема!», а после развития возвращается, воскликнув: «Это опять я! Я – тема, вы меня узнали?» Но я не представляю, как можно отказаться от вечного принципа развития и от принципа варьирования, тоже вечного. В своих сочинениях я использовал формы, которые нельзя считать классическими в духе XVIII в., они связаны с более далеким прошлым, например такие, как греческая триада: строфа, антistroфа, эпод.

Искренне говоря, я не верю в тональность, не верю в модальность, не верю в серию... Для меня главное в музыке – естественный резонанс. Поэтому я верю в краски, ведь краска, как и музыка, – это естественная вибрация. Все остальное придумали люди, которые пытаются из этого сделать словари, иллюстрированные многочисленными таблицами. Для меня единственная, истинная музыка всегда существовала в шумах природы: в гармонии шумящих деревьев, в ритме морских волн, в звуках дождевых капель, ломающихся веток.

Настоящий художник, по моему мнению, должен быть искусным ремесленником и истинным христианином. Высшая цель моего творчества – единение веры и искусства. Музыка должна восходить из ущелий к звездам и еще выше... прославлять Бога во всем существе: в красоте земли, красоте неба материального и неба духовного. Моя музыка – это комментарий к теологии. Основная, самая важная идея, которую я хотел выразить, – существование истин католической веры. Воплощение истин христианства в музыке – наиболее возвышенный, наиболее серьезный, наиболее естественный, пожалуй, единственный аспект моего творчества, о ко-

тором я не буду сожалеть даже в час моей смерти. Для композиции «Цвета Града небесного» я выбрал слова из «Откровения Иоанна Богослова» о сиянии радуги и драгоценных камней, украшающих стены небесного Града. Для меня радуга – это символ мира, мудрости и вся светящаяся и звуковая вибрация. Форма этого произведения подобна розе готического собора с ее пылающими и меняющимися оттенками. Это сочинение – итог всех моих устремлений. Прежде всего, устремлений религиозных, поскольку в основе произведения лежат пять цитат из Апокалипсиса. К этому добавляется идея цвета, которая преподносится уже в самом названии.

Рождение Христа и пение птиц – два подлинных явления. Первое неслыхимое, но столь близкое нам. Второе – близкое, но тоже неслыхимое в своем символическом стремлении к свободе, к все очищающей радости. Птицы – это жажда света, звезд, радуги и юбилиационных вокализов. И я верю, что пример птиц помог мне не потерять свободу. Я имею в виду конструктивную свободу, дающую мне во власти над собой уважение других, помогающую в плотить в творчестве восхищение перед мирозданием.

В часы тяжелых раздумий, когда все музыкальные средства выражения – классические, экзотические, античные, современные, ультрасовременные – кажутся мне беспомощными, я вспоминаю музыку, забытую в лесах, полях, горах, на берегу моря – пение птиц. Для меня – это настоящая музыка – музыка естественная, безымянная, создаваемая для удовольствия, чтобы приветствовать восход солнца, пленить возлюбленную, воспеть любовь и радость жизни. В артистической иерархии птицы, наверное, самые великие музыканты на нашей планете.

Если я выбрал учителями птиц, то лишь потому, что жизнь коротка, а музыканту намного легче записать пение птиц, чем передать гармонию ветра и ритм морского прибоя.

У себя на родине я могу без колебаний определить на слух пение 50 пород пернатых. Примерно 550 других пород, живущих во Франции и Европе, я могу определить, немного подумав, иногда заглянув в справочник, рассмотрев их в бинокль, выяснив, где они живут и как себя ведут. Мне хорошо известны некоторые птицы Северной Америки, несколько хуже – Южной Америки (там даже есть еще птицы, не внесенные в каталог). Я хорошо знаю птиц Японии, представляю себе пение некоторых птиц по пластинкам,

например птиц Новой Зеландии и Австралии. Но все это ничтожно по сравнению с общим количеством птиц в мире.

Каждая порода имеет свое специфическое пение. Есть птицы, которые с рождения обладают определенным стилем, определенной эстетикой; слушая их, сразу говорят: «Это черный дрозд», «Это певчий дрозд», «Это соловей», точно так же как, слушая классическую музыку, говорят: «Это Моцарт», «Это Дебюсси», «Это Берлиоз»! Другие птицы учатся петь у своих родителей. Так, молодые зяблики обычно с большим трудом добиваются победоносной рулады.

Пение птиц зависит от породы и индивидуального дарования. Например, черный дрозд выдумывает каждую весну определенное число тем, которые он запоминает и добавляет к предыдущим; чем он старше, тем обширнее мелодический репертуар, причем эти мелодии присущи лишь данному индивидууму.

Соловей – невероятный виртуоз, у него очень сильный голос, но он больше актер, чем певец. У соловьев стереотипные формулы.

Во Франции две гениально одаренные птицы – певчий дрозд и полевой жаворонок. Полевой жаворонок – это типичная французская птица (настолько типичная, что галлы взяли ее как эмблему), поет высоко в небе, на лету, и его песня постоянно как бы упирается в высокую ноту, ее быстрые переходы всегда обращены к этой высокой ноте, а в короткие мгновения планирующего полета песня на долгих звуках спускается к низкой ноте. Песня жаворонка развивается между этими крайними звуками, а все остальное – гирлянды, арабески. Вся песня в быстром темпе – предельно лиющаяся аллилуйя. Лишь музыкант может ее постичь и записать, большинство орнитологов не могут ее зафиксировать и только говорят: пение необыкновенное, записать невозможно!

Певчий дрозд – одна из самых гениальных птиц. И хотя у каждого индивидуума свои собственные изобретения, пение его легко узнать: оно носит характер заклинания, в нем обычно повторяются три строфы. Однако эти строфы не бывают одинаковыми. Певчий дрозд выдумывает одну строфиу и повторяет ее три раза. На следующий день он изобретает еще десяток и каждую повторяет трижды, но после трехкратного повтора – конец, дрозд изобретает новую строфиу и снова трижды повторяет ее, варьируя ритм и тембры. Каждая строфа построена на необычных ритмах, гораздо более богатых, чем наши греческие и индийские ритмы. Кроме того, между

повторами звучат изумительные виртуозные приемы, например, глиссандо, подобное каплям воды (как будто перебирают жемчужное ожерелье или по капле льют воду в водоем). Все это исключительно разнообразно и сложно.

Переходя от стадии исследования к композиции, я пытаюсь или создать наиболее близкий музыкальный портрет, или использую птичье пение как материал. Пример первого рода – «Каталог птиц», в котором я стремился точно передать пение птицы, типичной для данного района, в окружении ее соседей, в различное время дня и ночи на фоне характерного пейзажа. Я горжусь точностью моей работы. Конечно, я невольно вносила что-то свое. Бывает, слышишь птицу-солиста и кроме нее, в особенности на восходе, множество других птиц, ее соседей. Все вместе составляют контрапункт – от 30 до 40 голосов одновременно. В моей «Хронохромии» для большого оркестра в части под названием «Эпод» есть контрапункт из 18 голосов. Например, я записываю дрозда, вместе с которым поют зяблик, серая славка и соловей. Пометив это в своих записях, я на следующий день возвращаюсь на то же место, чтобы записать только зяблика и серую славку, через день записываю только соловья. А потом я комбинирую эти 5, 10, 20 песен. Я никогда не пользуюсь магнитофоном. Я всегда ношу с собой нотную бумагу, множество карандашей, бинокль и карманный справочник.

Воспроизводить тембр птичьих голосов чрезвычайно трудно, но это один из источников красочности моей оркестровки: чтобы воспроизводить эти тембры, совершенно необходимы гармонические «призвуки». Когда я воспроизвожу птичье пение в оркестре или на рояле, каждая нота сопровождается комплексом звуков, которые образуют специфический тембр. Для одной птичьей песни, содержащей тысячу или две тысячи нот, нужно сочинить столько же аккордов. Это огромное напряжение для фантазии.

В IV картину оперы «Святой Франциск Ассизский», которая называется «Проповедь перед птицами», я хотел включить пение всех птиц, которых я когда-либо слышал или записывал. В этой картине звучат не только голоса птиц Италии, в частности Умбрии, но и других стран Европы, а также Японии и Новой Каледонии. Чтобы в беседе Святого Франциска с птицами были и пернатые с далеких островов, я предпринял далекое путешествие (28 часов самолетом) на остров Куме, где услышал пение трех великолепных

птиц, живущих только там и, вероятно, никому не известных. Это чудесное место. Деревья с белыми стволами, красными листьями и зелеными ветвями; море переливается разными красками – фиолетовыми, голубыми, зелеными. Морские рыбы фосфоресцируют всеми цветами радуги. Там так прекрасно, что, кажется, будто находишься в земном раю.

Я не первый заинтересовался природой, до меня были Берлиоз и Вагнер, любившие горы, Дебюсси, любивший ветер, воду, облака, туманы и все самые прекрасные и поэтичные явления природы; о птицах же явно забыли. Ничего не поделаешь. Я первый записал пение птиц действительно научно и, надеюсь, действительно точно.

Мои ученики, знающие о моей орнитологической деятельности, относятся к ней с вежливым изумлением. Более прозорливые из них считают, что я нашел себе учителей, средство работать и двигаться вперед, но они не понимают всей красоты пения птиц, всей его поэзии.

Католическая вера, ритмическая техника и вдохновение, обретенное в пении птиц, – вот моя история.

Список литературы

1. Екимовский В.А. Оливье Мессиан: Жизнь и творчество. – М., 1987. – 303 с.
2. Мелик-Пашаева К.Л. Творчество О. Мессиана. – М., 1987. – 208 с.
3. Самюэль К. Беседы с Оливье Мессианом // Сов. музыка. – М., 1982. – №2. – С. 104–109.
4. Kacziński T. Messiaen o swojej operze // Ruch muzyczny. – W-wa, 1984. – R. 28, N 3. – S. 13–15.
5. Johnson R.Sh. Messiaen. – L., 1975. – 325 p.

С.А. Гудимова

МУЗЫКА В МУСУЛЬМАНСКОЙ КУЛЬТУРЕ

Коран во многом определил своеобразие развития различных видов искусства в мусульманском мире. В Коране кумиры (вероятно, изображения древних племенных богов) названы наваждением сатаны. Запрет изображать божество, человеческие фигуры и лица, украшать стены мечети иконами и картинами религиозного содержания привел к пышному расцвету искусства орнамента – в живописи, архитектуре, прикладном искусстве. Хотя сохранилось немало рукописных книг, украшенных миниатюрами с изображениями людей и животных, важнейшую роль в средневековом искусстве всех народов Ближнего и Среднего Востока играл орнамент, который называют «музыкой для глаз». По-видимому, арабам принадлежит первенство в создании арабески – узора, состоящего из пересечения и переплетения стилизованных растительных мотивов и различных геометрических фигур с тонко разработанными деталями. Арабеска имеет «открытую» композицию, создающую возможность бесконечного развития. Разработка арабески требует точного математического расчета и безудержной фантазии. Восточные мастера достигли в этом искусстве истинной виртуозности. Музыкальность арабески, может быть, одним из первых ощущил Р. Шуман, во всяком случае именно он создал первый музыкальный образец арабески (оп. 18). Затем арабеска стала жанром европейской инструментальной музыки, названием пьес с прихотливым, богато орнаментированным мелодическим рисунком.

Музыка в мусульманском мире была исключена из религиозного ритуала. Наиболее ортодоксальные представители духовенства до сих пор руководствуются следующим правилом: слушать музыку – значит нарушать закон; создавать музыку – значит нарушать религию, наслаждаться музыкой – значит нарушать веру. В ритуале использу-

ется лишь пение азана (призыв к молитве), исполняемого муэдзином с минарета мечети, и «тилява» – речитативно-напевное чтение Корана.

Установления Корана претерпевали весьма существенные изменения в реальной практике различных религиозных течений. Например, запрет изображать живые существа не остановил развития восточной миниатюры (в частности, знаменитой иранской школы). Запрет на музыку тоже не всегда и не везде был строгим и беспрекословным. Хотя официальная религия и отвергала музыку, но широко известна такая легенда. Однажды во время праздника Мухаммад позвал жену посмотреть танцы и послушать музыку уличных музыкантов. Великий халиф, потрясенный тем, что у дома Пророка, запретившего такие развлечения, играют музыканты, приказал изгнать артистов. Но Мухаммад попросил продолжить музыку. Сейчас празднику, сказал он, и нет сердца, которое не было бы тронуто движением ритма. Во многих арабских источниках говорится, что сам Мухаммад не чуждался музыки, и в его непосредственном окружении были музыканты. Таким образом, жизнь Пророка, его отношение к музыке создавали прецедент, на который можно было сослаться.

Поскольку музыка была изгнана из храма, она развивалась исключительно как искусство светское. Музыка постоянно звучала в домах знати и во дворцах халифов. В эстетическом сознании она занимала одно из первых мест, с ней соперничала только поэзия. Дома знаменитых музыкантов превращались в своего рода салоны, где меломаны из кругов знати проводили свободное время. Хотя музыканты были любимцами двора, но и на них распространялись жестокие законы восточной деспотии. За удачное исполнение они могли быть осыпаны милостями, а если произведение не понравилось владыке – казнены. Выступая во дворце, они должны были располагаться достаточно далеко (иногда метров за 15) от занавески, за которой скрывался халиф. В «табели о рангах» музыкант стоял значительно ниже, чем судья, медик или астролог (4).

Интересно, что поначалу музыку исполняли только женщины-рабыни, главным образом персиянки, мужчины-музыканты в мусульманской культуре появляются значительно позже.

Музыканты, как и ремесленники, объединялись в профессиональные братства. Секреты мастерства – и теории, и практики – держались в строгой тайне. Музыке обучал мастер, передававший

свои знания и опыт непосредственно ученику. Обучение длилось, например, в Средней Азии (после освобождения от власти арабов в IX–X вв. государство Саманидов с центром в Бухаре) от пяти до десяти лет. Среди известных музыкантов Востока были и представители правящих династий – халифы, принцы (4).

Первые теоретические исследования музыки и опыты записи песен и мелодий относятся к XIII в. С IX в. арабские ученые начинают осваивать античное наследие (знакомятся с учением Пифагора, переводят Платона, Птолемея, Никомаха и др.). Пифагорейская концепция «музыки сфер» оказывает огромное влияние на эстетические воззрения мыслителей Ближнего и Среднего Востока. Это влияние проявляется в широко распространенном космологическом понимании музыки, в многочисленных учениях о гармонии. Нельзя не заметить пифагорейского влияния в той широкой универсальной трактовке гармонии, которую выдвигает, например, арабский философ аль-Кинди (ок. 800 – ок. 870 гг.): «В самом деле, – писал он, – гармония имеет место во всем, и очевиднее всего она обнаруживается в звуках, в строении Вселенной и в человеческих душах...» (3, с. 19).

В X в. Аль-Исфагани (ум. 967) пишет многотомную историю арабской музыки, труды о музыкальных инструментах. В восточных трактатах, в отличие от трудов теоретиков европейского Средневековья, нет разделения музыки на «ученую» и «народную». В знаменитом трактате XI в. «Кабус-намэ» музыка классифицируется в соответствии с типом слушателей (цари, старики, молодежь, меланхолики, сангвиники, холерики и т.п.). Самое большое искусство в музыке, пишет автор этого трактата, Кей-Кавус – угодить вкусам слушателей (4).

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ВОЗЗРЕНИЯ АРАБСКИХ ЭНЦИКЛОПЕДИСТОВ

В Средневековье на мусульманском Востоке учения о музыке опирались как на музыкальную практику населявших ее народов, так и на теоретические труды античных авторов – пифагорейцев, Аристотеля, Аристоксена, Птолемея. «Поэтика» Аристотеля была переведена на арабский уже в IX в. Крупнейшими теоретиками музыки этого периода были поистине энциклопедически образован-

ные люди – члены тайной организации «Чистые братья и верные друзья», а также аль-Кинди, аль-Фараби, Ибн Сина, Сафа-ад-Дин.

Союз «Чистых братьев» возник приблизительно в середине X в. в Басре – богатом торговом городе на берегу Персидского залива. Эта организация была настолько хорошо законспирирована, что неизвестны даже имена всех ее руководителей. Союз имел разветвленную сеть проповедников, мессионеров и местные отделения. У каждого члена организации была определенная степень посвящения. Первая ступень – новички в возрасте от 15 до 30 лет, обладавшие «чистым нравом и понятливостью»; на вторую поднимались люди от 30 до 40 лет, отличавшиеся великодушием, обходительностью и склонностью к руководящей работе; на третьей ступени находились члены организации в возрасте от 40 до 50 лет с сильными волевыми качествами и способностями отстаивать и пропагандировать идеи союза; четвертой ступени («ступени совершенства») достигали лишь те, кто был старше 50 лет и достиг таких духовных высот, что был способен «разлучиться с материей», т.е. целиком отдаваться умозрению.

«Чистые братья» отрицали официальную теологию, в священных текстах они стремились найти универсальную, общечеловеческую истину. Существующее государство, где царит вражда, где халифы и продажные чиновники творят произвол, они называли «государством зла». Но «Чистые братья» не вступали в политическую борьбу, у них была иная цель – приобщить людей к научным знаниям, воспитать общество на высоких принципах нравственности, принципах нестяжательства и любви к ближнему. Религия не всегда может указать человеку верный путь. Искренне верующий может ходить с синяками на лбу от молитвенных поклонов, изнурять себя постами, пока не высохнут мозги, и в то же время испытывать ненависть к тем, кто на него не похож. Панацеей от всех бед они считали просвещение. Для «Чистых братьев» истинное знание – высшая добродетель. Члены союза принципиально расходились с ортодоксальным мусульманством и с суфиями, считая лучшим достоянием человека его разум, а лучшим его качеством – знание. Высшее счастье доступно лишь мудрецам, проникшим в глубочайшие тайны мироздания. Души тех, кто не ждал озарений и божественных откровений, а неустанно работал над собой, неустанно искал Истину, сливаются с мировой душой.

Для осуществления своих целей члены союза составили 52 трактата, которые известны под названием «Послания чистых братьев и верных друзей». Авторы «Посланий» стремились дать своим читателям энциклопедические научные сведения, опираясь в первую очередь на труды античных мудрецов – пифагорейцев, Аристотеля, Птолемея, а также на естественнонаучные теории Древнего Ирана и Индии. Авторы трактатов погружают своих читателей в мир, где все взаимосвязано: нет резких граней между органической и неорганической природой, между растениями, животными и человеком. Мир минералов и растений, говорится в трактатах, опосредуется грибами и кораллами, царства растений и животных – растениями, наделенными подобием осязания (такими, как мимоза), животный мир и род человеческий – животными, поддающимися обучению. Выдвигаются смелые гипотезы: растения наделены не только осязанием, но и эмоциями.

Внимательный читатель трактатов должен был понять, что учение Мохаммеда ничем не превосходит учений ветхозаветных пророков и Иисуса, а все эти учения не выше теорий языческой древности – пифагорейцев, Платона, Аристотеля. «Чистые братья» выступали за веротерпимость, за признание науки источником человеческих знаний. По сути они утверждали превосходство науки над религией. Шариат, говорили они, запятнан невежеством и очистить его можно лишь с помощью философии. Единственный путь познать Творца – изучать его творения.

Творец в учении «Чистых братьев» символизировал единство и закономерность процессов, происходящих в космосе и на земле. Всеобщую гармонию мира они выражали в пифагорейском духе: структура неба определяется законами музыкальной гармонии, сами небесные сферы в своем круговороте звучат мелодичнее лютни и нежнее псалмов Давида. В этой космической гармонии не может быть ни одной фальшивой ноты. «...Движениям небесных сфер и светил свойственны приятные, доставляющие душам их обитателей наслаждение и утеху тона и мелодии [...] и эти тона и мелодии напоминают обитающим там душам о радостях мира наднебесных духов, субстанции которых благороднее субстанций небесного мира, т.е. мира душ. Свидетельством [...] истинности сказанного нами служит то, что тона, [издаваемые] движениями музыканта, напоминают единичным душам [т.е. душам людей. – С.Г.], пребываю-

щим в мире возникновения и уничтожения, о радостях небесного мира, подобно тому как тона, [издаваемые] движениями небесных сфер и светил, напоминают обитающим там душам о радостях мира духов» (3, с. 270).

В трактатах «Чистых братьев» детально разрабатывается концепция, согласно которой музыкальные лады и ритмы имеют внутреннюю связь со всеми элементами мира – с небесными светилами, которые звучат совершеннейшими консонансами, стихиями (вода, земля, воздух, огонь), временами года и суток, цветами, запахами, темпераментами людей и пр. Для «Чистых братьев» гармония – это гармония космоса, души, пластических форм, цветов и звуков. Мир полонозвучий. Созвучны: огонь, красный и желтый, мускус и жасмин, лето, день, молодость, гордость, храбрость...

Музыка, считали «Чистые братья», – первейшее из искусств, и оно первым приходит в упадок, когда начинает клониться к упадку данное общество.

Разделяя пифагорейскую концепцию музыки сфер, «Чистые братья» стараются разработать и типологию земной музыки, в которой они выделяют такие категории мелодий: духовные – исполняемые в храмах во время богослужений; военные – вселяющие в душу отвагу и смелость; лечебные – облегчающие больным страдания и исцеляющие их от недуга; похоронные – несущие людям утешение; трудовые – снимающие физическую и психическую усталость; свадебные и другие увеселительные песни; мелодии, исполняемые при обращении с животными (песни погонщиков верблюдов, доярок, охотников); колыбельные песни (3, с. 121).

«Чистые братья» детально разрабатывали учение о характере воздействия тех или иных ладов и ритмов на различные категории людей. В соответствии с этим учением разрабатывались и специальные программы, предусматривающие определенную последовательность исполнения различных музыкальных композиций. Музыка, по мнению арабских энциклопедистов, способна изменять не только настроение слушателей, но и их характер и даже физическое состояние. Например, аль-Фараби (870–950), которого в арабском мире называли «Второй учитель» (т.е. после Аристотеля), писал о теории и практике музыкального искусства: «Эта наука полезна в том смысле, что умеряет нравы тех, которые потеряли равновесие, делает совершенными тех, которые еще не достигли

совершенства, и сохраняет равновесие у тех, которые находятся в состоянии равновесия. Эта наука полезна и для здоровья тела, ибо когда заболевает тело, то чахнет и душа, когда тело испытывает помехи, то испытывает помехи и душа. Поэтому исцеление тела достигается посредством исцеления души, силы которой умеряются и приспособляются к его субстанции благодаря звукам, производящим такое действие» (цит. по: 3, с. 122).

Силу музыкального искусства не отрицали и мусульманские теологи. Аль-Газали (1058–1111), автор труда «Возрождение наук о вере», яростно боровшийся с восточным аристотелизмом, писал, что слушание музыки запретно для молодежи и тех, для кого она лишь средство увеселения; разрешено для тех, кто наслаждается ею, получая наслаждение от прекрасных мелодий самих по себе; и желательно для тех, кто намерен посетить святые места или участвовать в джихаде.

Специфика эстетического воздействия музыки в арабо-мусульманской науке усматривалась в двух ее свойствах: во-первых, в том, что она трогает душу непосредственно, и, во-вторых, в том, что присущая ей гармония раскрывается не сразу, а во временной последовательности, поэтому музыкальная гармония вызывает эмоциональный отклик иного характера, чем при созерцании видимых форм. Так, в трактате «О музыке», написанном учеными, входящими в организацию «Чистых братьев и верных друзей», в главе «О редкостных изречениях философов о музыке» говорится:

«Другой сказал: «Нет, слух лучше зрения, ибо зрение служит в поисках предметов своего восприятия и, чтобы воспринять их, служит им, подобно рабу. Предметы же слухового восприятия доводятся до слуха, чтобы они служили ему, как царю».

Другой сказал: «Зрение воспринимает только по прямым линиям, а слух воспринимает из сферической среды».

Другой сказал: «Предметы зрительного восприятия имеют телесную <природу>, а предметы слухового восприятия имеют духовную <природу>».

Другой сказал: «Посредством слуха душа получает сведение о том, что для нее не существует как по месту, так и по времени, а посредством зрения она может достичь только того, что налично в данное время».

Другой сказал: “Слух различает четче, чем зрение, так как он благодаря своей утонченности узнает размеренную речь и гармоничные тона, замечает разницу между созвучным и несозвучным, определяет нарушение ритма и ровность мелодии, тогда как зрение относительно большинства воспринимаемых им предметов допускает ошибки: так, оно может принять большое за малое и малое за большое, близкое за далекое и далекое за близкое, движущееся за неподвижное и неподвижное за движущееся, прямое за кривое и кривое за прямое”.

Другой сказал: “Поскольку субстанция души имеет родство и соответствие с гармоническими числами, поскольку тона музыкальных мелодий размеренны и поскольку между периодами звучания тонов и разделяющими их паузами существует определенная пропорция, они приносят удовольствие природе <людей>, наслаждение – духам и радость – душам, ибо им свойственны подобие, соответствие и родство. Точно так же <душа> судит и о красоте лица и о прелести природных предметов, ибо красота природных предметов зависит от пропорциональности их строения и гармоничности составляющих их частей”» (3, с. 276).

Мусульманское искусство не создало крупных музыкальных форм. Круг тем вокальных или вокально-инструментальных сочинений тоже достаточно узок: любовная лирика, философское назидание, красноречивое, пышное восхваление. Именно в панегирической оде – касыде и в лирической газели – постепенно оттачивались выразительные средства развернутого вокально-инструментального цикла. В основе музыки мусульманского мира – понимание лада (макома, мугама, макама) в качестве определенной мелодической модели. Маком (мугам, макам) – это и лад, и вокально-инструментальный цикл, созданный на основе этого лада (2).

Все жанры традиционной музыки мусульманского мира – фольклор, ашугское искусство, мугамы – лиричны. Мугам тесно связан с восточным поэтическим жанром газели, которые обычно рисуют образы любви, наполненной драматическими переживаниями: любовь мучением полна...

Лирическая по своему существу мугамная «пьеса» окрашена в глубоко драматические тона. Косвенно на драматический характер мугамного искусства указывают и многочисленные сравнения мугама с сонатной формой в музыковедческих исследованиях.

Мугам существует и как «чистая», «абсолютная», т.е. инструментальная музыка, сохраняющая образно-эмоциональный строй своего предшественника. Мугам – это искусство, в котором музыкальное начало доминирует. Справедливость этого тезиса подтверждается сравнением с ашугским искусством, где роль собственно музыки не так значительна. Слушателя интересует в первую очередь исполнение дастана (поэтического сказания), а не того или иного напева. Музыкальное творчество ашуга вторично по отношению к искусству слова: прозаические отрывки декламируются, а метрика стихотворного эпизода диктует выбор напева. В мугамном искусстве иначе – к определенному мугаму подбираются соответствующие газели (2).

Различия художественного содержания ашугского и мугамного искусства аналогичны различиям между оперой и симфонией. В дастане ярко выраженный сюжет, история героев, а в мугаме воплощается образно-эмоциональный мир. Ашуг во время исполнения, точнее, представления дастана играет роль каждого из персонажей. Это своеобразная моноопера. Не случайно ашугские дастаны привлекают именно оперных композиторов. Дастаны легли в основу либретто таких опер, как «Асли и Керем», «Кер-оглы» Уз. Гаджибекова, «Ашуг Гариф» З. Гаджибекова, «Шах Исмаил» М. Магомаева, «Шахсенем» Р. Глиэра.

На протяжении веков восточная музыка не изменила своей монодической природе и импровизационному характеру. Мусульманская культура не приняла ни одной из существующих систем нотации. Импровизационная музыка Востока до сих пор существует в формах устной традиции.

Список литературы

1. История эстетической мысли: В 6 т. – М., 1985. – Т.2: Средневековый Восток. Европа XV–XVIII вв. – 456 с.
2. Карпычев М.Г. О содержании азербайджанской народной музыки в аспекте взаимодействия искусств // Взаимодействие искусств: Методология, теория, гуманитарное образование. – Астрахань, 1997. – С. 109–114.
3. Музыкальная эстетика стран Востока. – М., 1967. – 414 с.
4. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. – М., 1983. – 152 с.

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

С.А. Гудимова

ANIMA MUNDI ГУМАНИСТОВ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Позднее Средневековье относилось к классическому миру не исторически, а pragmatically, как к чему-то далекому, но в известном смысле еще живому и потому потенциально полезному и потенциально опасному одновременно. Античная цивилизация из-за отсутствия «перспективной дистанции» не поддавалась обозрению как некая связная культурная система, в пределах которой все соотнесено друг с другом. Даже XII в., отмечает Э. Панофский, «никогда не обращал внимания на классическую античность в целом... он смотрел на нее как на сокровищницу идей и форм, из которых присваивал себе то, что казалось подходящим мыслям и действиям сегодняшнего дня» (11, с. 98).

Для средневековых «ренессансов» – Каролингского геновато и «Возрождения XII в.» – античность по-прежнему была рядом. Ренессанс пришел, чтобы понять, что мир Древних Греции и Рима давно потерян, как рай Мильтона, и может быть обретен только в духе.

Франческо Петрарка (1304–1374) был прямым наследником и завершителем мощного движения средневековой культуры, начавшегося в Провансе, продолженного северофранцузскими труверами, немецкими миннезингерами, сицилийскими и, наконец, флорентийскими лириками и Данте.

«Сложу стихи я ни о чем» – так начинает свою «Песню ни о чем» первый трубадур Гильем Аквитанский (1071–1126); поэт может обойтись без темы для стихов, если он дышит ими как воздухом. «Поэт начинался тогда, когда любовь рождала в нем дар песни и

слово было средой обитания проснувшейся души. Любовь к Даме размыкала прежде глухое существо человека, и для него начиналась новая жизнь в свете и славе» (2, с. 23). Провансальцы называли свою поэзию, поступки и жесты «куртуазными». Для нас теперь это слово звучит как «изысканно вежливый, любезный», а для провансальцев и Петрарки оно означало «прекрасный, благородный». Петрарка, используя этот термин провансальцев, называет «куртуазным» даже Христа (сонет 81). Места, где живет избранница небес, поэт называет обителью благородной красоты и куртуазности (канцона 37).

За два века до Петрарки один из первых трубадуров Джаяфре Рюдель (ок.1125–1148) увидел в своей Далекой даме, любимице Творца, сокровище «достоинств куртуазных». Если церковь звала к блаженству на небесах, то любовная поэзия напоминала ей, что все разговоры о блаженстве без опыта влюбленности – невразумительны. Например, Джакомо да Лентино (возможно, именно он был создателем сонета) «положил в сердце служить Богу», чтобы быть достойным рая, однако знает о рае только то, что видел от его сияния в ясном взоре своей златоволосой дамы и не хочет рая без нее.

Поэты «сладостного нового стиля» поют почти только о мадонне, но их поэзия становится настолько многозначной (все они философы и ученые), что за образом мадонны явственно встают космические и надмирные дали: она теперь почти небесная хранительница премудрости мира, Софии, и ключей блаженства. Провансальский и сицилийский каноны еще допускают соединение с любимой; для поэтов «сладостного нового стиля», для Данте, для Петрарки оно абсолютно исключено из-за неземного достоинства донны. Разделенная любовь и счастье означали бы изменение в космосе, возвращение рая на землю (2, с. 25). Один из поэтов «сладостного нового стиля» говорит Господу о своей даме: «Она была подобна // Созданьям ангельским обители небесной; // Не осуди, что я ее любил». Данте пишет к Беатриче: «Любовь гласит: “Дочь праха не бывает // Так разом и прекрасна и чиста... // Но глянула, и уж твердят уста, // Что в ней Господь нездешний мир являет”».

Всех предшественников Петрарки любовь к мадонне заставляет проснуться от сна. У Петрарки эта тема выражена с особой силой: «Вся жизнь, что в теле теплится моем, // Была подарком ваших глаз прекрасных // И ангельски приветливого слова; // Я тот,

кто есть, – от них, мне это ясно: // Они, как зверя грунного бичом, // Дремотную во мне подняли душу» (сонет 63).

Ренессансное восприятие мира уникальным образом сосредоточено на полноте протекающей минуты. Оно редко устремляется с тоской к будущему и почти не мечтает о запредельных далях. Добродетель-счастье-слава – этот круг, в котором вращается ренессансное бытие, располагается здесь и теперь. Ф.Петрарка в «Книге писем о делах повседневных» говорит: «Я и советую, и зову со всей настойчивостью и с высшим напряжением сил изгонять душевный мрак и невежество в стремлении здесь, на земле, научиться чему-то, что откроет нам путь к небесам...»

Добродетель обязательно предполагает действие ради самосуществования, в котором открывается счастье и за которым, как тень, следует слава. Самое главное в эстетике Ренессанса, подчеркивает А.Ф. Лосев, – «это такая личность, которая абсолютна не в своем надмирском существовании, но в своей чисто человеческой осуществленности» (8, с. 93).

Добродетель, Счастье, Слава, Искренность, Невинность, Чистота, Умеренность и Благополучие – постоянные фигуры ренессансного театра. Показательно, что одна из опер, поставленных во Флоренции в честь бракосочетания важных особ, называлась «Дом Славы». «Для изображения великолепия сего дому украшены были стены театра одним только хрусталем и зеркалами, а пол намощен был белым мрамором. В середине стоял преизрядною работою зделанный амбон, на котором сидела крылатая Слава с серебряною трубою, имеющая на себе из многих глаз, ушей и языков состоящее платье. [...] Я оная вечно неумолкающая речь, говорила она, которая храбрые дела потомкам сказывает и украшает их память неувядаемыми венцами. [...] Стихотворная наука, История и Живописное художество – это мои дети и помощницы, которые добродетельные дарования великих особ в вечной памяти содержать способствуют» (15, с. 545–546).

В эпоху Возрождения учение о предопределении не отвергалось полностью, оно сосуществовало с идеей свободы воли. Франческо Петрарка первый (по времени) человек Возрождения на протяжении всей своей жизни пытался примирить античность и христианство. «Петрарке, – пишет А.Н. Веселовский, – демоны сомнения проникали в душу, идеи аскетизма и славы, личного счаствия

и христианского самоотречения боролись в нем... Борьба не новая, хорошо знакомая средневековому человеку, с той разницей, что многое грешное и мирское, что прежде относилось на счет демонического соблазна, получило теперь освящение римского precedента и, являясь в ореоле древнего величия, и пугало, и привлекало вместе» (цит. по: 7, с. 37). В диалоге «Тайна» (1342–1343) Петрарка исповедуется о мятеже в душе своей: «... я так упиваюсь своей душевной борьбой и мукою... что лишь неохотно отрываюсь от них» (цит. по: 7, с.38).

Личность Петрарки, несмотря на ее внутренние противоречия, воспринимается современниками как личность гармоничная в ренессансном значении этого слова. «О жизни и нравах господина Франческо Петрарки из Флоренции» Боккаччо пишет: «Поистине о добродетелях и познаниях этого поэта мое перо совершенно бессильно изъясниться сообразно с истиной».

Пожалуй, наиболее точно о типе ренессансного сознания говорится в «Эстетических фрагментах» Петрарки. В одном из фрагментов он подчеркивает: многое можно прочитать у древних философов, скажем, у Платона и Цицерона, такое, что «если тебе не покажут имени автора, ты решительно готов будешь поклясться, что читаешь Амвросия или Августина, – о Боге, о душе, о несчастьях и заблуждениях людей, о презрении к земной жизни и стремлении к иной», и это потому, что многое в христианстве принадлежит не одним христианам: сознание греха и уколы совести, раскаяние и исповедь и т.д. «одинаково присущи всем разумным существам» (13, с. 282).

Людям Возрождения открывалась необозримая сфера разнообразных возможностей и самостоятельных решений: человек сам может выбрать лучшую судьбу и осуществлять ее, не склоняясь перед роковой необходимостью. «Если божественное пророчество есть условие существования всего космоса, – писал философ-неоплатоник Марсилио Фичино, то человек, который господствует над всеми существами, живыми и неживыми, конечно, является некоторого рода богом... Он – бог стихий, в которых он поселяется и которые он использует; он бог всех материальных вещей, которые он применяет, видоизменяет и преобразует. И этот человек, который по природе царит над столькими вещами и занимает место бессмертного божества, без всякого сомнения, также бессмертен» (цит. по: 8, с.327).

«Человеческое могущество почти подобно божественной природе; то, что бог создает в мире своей мыслью, [человеческий] ум замышляет в себе посредством интеллектуального акта, выражает посредством языка, пишет в книгах, изображает посредством того, что он строит в материи мира» (там же). Всякий художник, пишет Фичино, как и Творец, хочет увековечить себя в своем произведении.

*Творенье может пережить творца:
Творец уйдет, природой побежденный,
Однако образ, им запечатленный,
Веками будет согревать сердца...*

В этих строках Микеланджело – вызов Времени, Фортуне и художественное кредо эпохи.

Именно в эпоху Ренессанса возникло понятие «художественное» как характеристика произведений, принадлежащих к «благородным искусствам». Появившиеся одновременно понятия «изящное произведение» и «прекрасное произведение» не были его синонимами. Под «изящным» понимали «сопразмерное», т.е. пропорционально выдержанное произведение, а под «прекрасным» такое, которое нравилось всем. Под эти понятия в равной мере подходили как творения искусства, так и изделия мастеров-ремесленников. И лишь понятие «художественное» сразу выделяло произведение, относило его к особой области – области «благородных искусств».

Художественность ассоциировалась и с объемом совершенной работы, и количеством затраченного труда, и вбирало в себя оценки произведений – «изящное», «прекрасное» и «совершенное», так как произведение могло стать прекрасным, изящным и совершенным лишь в результате огромного творческого труда и гениальной изобретательности его создателя. С этой точки зрения творения античных авторов действительно были удивительны, поразительны и уникальны, казалось, что они олицетворяли собой все, на что способны человеческий разум, фантазия и упорство. Произведения античных мастеров осознаются в качестве эталона – эталона художественности. Ни одно другое искусство мира, известное деятелям итальянского Возрождения, не могло в художественном отношении соперничать с античным, которое и стало почитаться образцовым.

Выдвинутая Дж. Вазари идея – подражать древним не копи-
руя – ставила задачу: подняться на тот уровень художественности,
какой уже был достигнут в Древней Греции. И в каждой сфере ис-
кусства «возрождение» принимало свой облик.

Данте, Петрарка, Боккаччо не возрождали ни латинское сти-
хосложение, ни античные жанры и стили. Они создали рифмован-
ную силлабику и новеллистическую прозу на «вульгарном» языке,
и место литературы в жизни народа, в культуре и истории стало
более значимым.

Возврат к природе играл главенствующую роль в живописи,
обращение к классическому искусству было главным в архитектуре,
«а равновесие между тем и другим как крайностями было лучше
всего выражено в скульптуре» (11, с. 146).

Творения Брунеллески, несмотря на все романские влияния и
«скрытые» позднеготические тенденции, восстановили как морфо-
логию, так и пропорции классической архитектуры, вызвав к жизни
довольно устойчивую традицию не только в архитектуре, но и в
смежных искусствах – столярном деле, инкрустации, формах мебели.
Эта классическая традиция «обрамляла» все реальное окружение
людей, живших в эпоху Ренессанса.

Начиная с Петрарки, гуманисты пытались сформулировать и
осуществить в собственной литературной практике представление
о таком «подражании» античным образцам, при котором наилуч-
шим образом проявилась бы творческая сила подражателя, всту-
пающего в соревнование с Вергилием или Цицероном. Подражание
истолковывали как «изобретение». Это называли «парафразой», так
как понятия стилизации еще не было. Цель этого скрытого подра-
жания – желанная первичность, неподражательность. В трактате
Бальдассаре Кастильоне (1478–1528) «Придворный» (1528) автор,
имитируя беседы реальных лиц, в частности, пишет, что в искусстве
настоящий мастер «не похож ни на кого, кроме самого себя» и
«подражает только себе же». А о Петрарке и Боккаччо он, в частно-
сти, пишет, что их истинным учителем был «талант и собственное
природное суждение; и никто не должен этому дивиться, потому что
к вершине всякого совершенства можно двигаться разными путями».

В XIV в. в Италии живопись и поэзия развивались почти па-
раллельно. После смерти Петрарки в 1374 г. и Боккаччо в 1375 г. в
Италии началось «столетие без поэзии» (Кроче). В XV в. ведущим

способом осмыслиения действительности становится изобразительное искусство. В XV в. художник стал тем, кем в иные времена был поэт: философом, идеологом, ученым и даже... изобретателем. Историк искусства эпохи Ренессанса Джорджо Вазари отмечает, что выдающиеся живописцы и скульпторы получали в дар от неба поэзию и философию. И это справедливо в отношении итальянских художников XV–XVI вв.

В Средние века художественная жизнь сосредоточивалась вокруг храма. Возведенный храм давал работу живописцам, школа при храме – каллиграфам и миниатюристам. В XV в. этот тысячетелый порядок утратил свою непреложность, и живопись эмансирировалась от архитектуры. Полотна итальянских мастеров XV–XVI вв. – это целый мир. Картина вмещает в себя и священную тематику, и философское и богословское содержание, и (благодаря перспективе) пространство, и архитектуру (итальянская живопись до второй половины XVI в. переполнена архитектурой, почти градостроительными проектами), и своеобразный текст (символические предметы и фигуры, разнообразные аллегории).

В эпоху Ренессанса живопись обратилась к поискам абсолютных первоначал сущего. Для Леонардо да Винчи живопись есть истинная философия; для него зрительный образ всегда выше любых логических построений, тем более что картина способна преодолеть разрушительную силу времени. Эстетика Ренессанса доверилась зрению.

Еще поэты раннего Возрождения, отстаивая философское достоинство поэзии и ее место в ряду свободных искусств, наметили будущую философскую значимость живописи. Говоря о приемах астрономической науки, Данте упоминает «искусство, именуемое перспективой», прежде свободных искусств – арифметики и геометрии. Геометрия, пишет Данте, – «чистейшая» наука, поскольку «она не запятнана ошибочностью и в высшей степени достоверна как сама по себе, так и благодаря своей служанке, которая именуется Перспективой» («Пир», II, 3, 6, 13, 27). Перспектива, наделявшая живопись статусом науки, создавалась как научная, математическая проработка пространства. С живописной перспективой, отмечает Панофский, приходит новая философия пространства как непрерывного количества, состоящего из трех физических измерений, по природе существующего прежде всех тел и до всех тел без-

различно вмещающего все. Петрарка, хорошо знавший место живописи в античной иерархии умений, не называет ее философией, а лишь помещает ее «выше всех остальных ремесленных искусств». В XVI же веке называть живописцев ремесленниками уже мало кто решается, и Кастильоне в трактате «Придворный» требует от достойного человека не только уметь красиво драться на шпагах, изящно ездить на лошади, изысканно танцевать, играть на многих музыкальных инструментах, но и знать живопись не в меньшей мере, чем литературу.

Освободившись от служебного статуса, ренессансное искусство и художественное изобретательство встали на путь исканий. У Леонардо да Винчи почти нет законченных произведений, в его записных книжках тысячи набросков и проектов, перемежающихся планами написать книгу на каждую из сотен мимолетно затронутых тем. Важнейшие работы Бенвенуто Челлини так и остались проектами, почти все работы Микеланджело тоже остались незавершенными. Славе художников это не мешало, они были заряжены энергией безудержного изобретательства. Специфическая черта Ренессанса, отмечает А.Шастель, – «это... чувство полной солидарности между всеми аспектами человеческой жизни и мысль, что все они могут быть одновременно преображенены» (цит. по: 8, с. 74). Это был век «великого нетерпения» (Шастель) и страстного стремления к эстетическому удовлетворению в самых разнообразных сферах.

В XV в. во Флоренции создается так называемая Платоновская академия – кружок гуманистов, основанный Козимо Медичи. Все, входившие в этот художественный союз, в совершенстве владели греческим, латинским и многими другими языками, обожали красоту во всех ее проявлениях, увлекались мифологией и искусством всех времен и народов. Члены «платонической семьи» – Марсilio Фичино, Франческо Каттани, Анджело Полициано, Кристофоро Ландино (комментатор Вергилия, Горация и Данте), Лоренцо Великолепный, Пико делла Мирандола и др. – стремились к эстетизации жизни на всех ее уровнях. Их балы, маскарады, карнавалы, турниры, переписка, как и дискуссии, научное и художественное творчество всегда по-светски непринужденны, красивы и изящны. В Красоте они видели победу Божественного Разума над материей и искренне верили в неограниченные возможности человека. «Убедись в том, что честно, – пишет в одном из писем Фичино, – и ты

станешь прекрасным оратором; умерь свои душевные волнения, и ты будешь знать музыку; измерь свои силы, и ты сделаешься настоящим геометром» (цит. по: 8, с.321).

С 1469 г. правителем Флоренции стал Лоренцо Медичи. Описывая его славные дела, Н. Макиавелли, в частности, отмечает: «Величайшую склонность имел он ко всем, кто отличался в каком-либо искусстве, крайне благоволил к ученым... Так что граф Джованни Мирандола, человек почти богоподобный, всем другим странам Европы, где побывал, предпочел Флоренцию и обосновался в ней, привлеченный великолепием Лоренцо, который самозабвенно увлекался архитектурой, музыкой и поэзией. В свет выпущено было немало поэтических произведений, сочиненных Лоренцо, даже снабженных его комментарием. Чтобы облегчить флорентийской молодежи изучение изящной словесности, он открыл в Пизе высшую школу, куда привлекал искуснейших людей со всей Италии» (9, с. 339).

Во Флоренцию стекались драгоценнейшие рукописи, здесь встречались наизнаменейшие эрудиты. «Если мы должны говорить о золотом веке, то это, конечно, век, который производит золотые умы, – пишет Фичино. – И что наш век именно таков, в этом не может сомневаться никто, рассмотрев его удивительные изобретения: наше время, наш золотой век привел к расцвету свободные искусства, которые почти погибли, грамматику, поэзию, риторику, живопись, архитектуру и древнее пение лиры Орфея. И это – во Флоренции» (цит. по: 8, с. 327). Члены академии много сделали для прославления флорентийского искусства, полагая, что герои и поэты достойны славы и их нужно окружать своего рода культом.

Во главе академии стоял Марсилио Фичино (1433–1499), философ, переводчик Платона, Плотина, Порфирия, Ямвлиха, Прокла и других античных мыслителей. Труды Платона были основным предметом изучения академии. Козимо Медичи утверждал, что без платоновского учения никто не может быть ни хорошим гражданином, ни хорошим христианином. Гуманистический неоплатонизм стал во второй половине XV в. чем-то вроде официальной философии Флоренции.

Неоплатоническая доктрина стремилась к слиянию философии Платона с христианством (само название главного сочинения Фичино «Theologia Platonica» было немыслимо в Средние века), а также пыталась доказать, что природа Откровения едина, что жизнь

Вселенной, как и жизнь человека, подчиняется постоянному «духовному круговороту», ведущему от Бога к миру и от мира к Богу. Для Фичино Платон одновременно и «Моисей, говорящий на аттическом греческом языке», и наследник мудрости Орфея, Гермеса Трисмегиста, Зороастра и мудрецов Древнего Египта (11, с. 161). Поскольку откровение изначально едино, как едина и физическая Вселенная, то и миф – не аллегорическая параллель, а прямое утверждение религиозной истины. То, чему «справедливый Юпитер» научил Пифагора и Платона, не менее ценно, чем то, что Иегова открыл любому иудейскому пророку.

Для ренессансной эстетики, пишет А.Ф. Лосев, платонизм служил «оформлением ее стихийного индивидуализма, стремившегося обнять собою решительно все: и идеальное, и материальное. Платонизм в эпоху Ренессанса оформлял все его вдохновенные мечты, весь его и все его неудержимое стремление охватить бытие в целом, постоянно входить в глубины человеческой жизни и человеческой души, не сковывая себя никакими ограничениями. [...] Древний Платон восторженно созерцал свои идеи, представляя их в виде каких-то субстанций небесного или занебесного мира и умолялся тому художественному осмыслинию, которое они получают в мировой жизни, т.е. в космосе (слово, которое даже по своей этиологии указывает на красоту, лад, вечный порядок, гармонию). Нужен ли был возрожденческой эстетике такой платонизм? Он был для нее совершенно необходим. Мир и все живое для Возрождения, влюбленного в жизнь и ее красоту, обязательно должны были обрести свой безусловный смысл, свое оправдание и свою вечную одушевленную целенаправленность» (8, с. 70–71).

Это был «светский платонизм» (Лосев), далекий от абстрактной логики, аскетизма и дидактики. Сама логика развития неоплатонизма приводила его к разработке представлений, порывающих со статическим образом мироздания.

Соединяя герметические представления о мире – божественном живом существе – с астрологическим умозрением, а также с изучением созвучий и «магических» явлений, гуманисты пришли к мысли о такой цельности природы, такой связности в ее порядке, благодаря которым она одновременно становилась и математической системой, и совершенным организмом. Ее происхождение и цель, считали флорентийские гуманисты, необходимо связывать с

определенным божественным планом, но сначала все явления чувственного мира следует осмыслить как эманацию некой «разумной силы», называемой «Душой мира» (*Anima mundi*).

Члены Платоновской академии занялись собиранием, переводами, изучением и пропагандой не одобрявшейся прежде эзотерической литературы. Старый пифагорейский символ яйца – малого изображения мира – они наделили новой символикой: его почти округлая форма стала означать чудо непрерывной и бесконечной эманации, а разнообразие составляющих его веществ говорило не только о равновесии различных по плотности стихий, но и о том, что мир способен раскрыться. В законченном и неподвижном с виду порядке проявляется бесконечная живая энергия; чтобы постичь тайну мироздания, нужно прочесть одно в другом. В конечном счете все в видимом мире есть символ. Существа, занимающие место в пространстве, и внутренняя реальность души постоянно взаимодействуют. Астрология в этом смысле становится ключом нового мировоззрения.

«Душа мира» – это начало единства форм, назначение которых – служить выражением космического порядка. Неопифагорейцы I в. до н.э. развили на основе диалога Платона «Тимей» музыкальную теорию мира, усматривая одни и те же интервалы в гамме тонов и порядке планет. На следующем этапе Макробий (комментатор этого классического текста), Боэций и Марциан Капелла создали учение о мировой гармонии. В его основе лежали схемы, легко поддававшиеся обобщению: каждая сфера соответствовала определенной науке, и все виды человеческой деятельности также могли быть вставлены в эту космологическую сетку.

В кругах флорентийских мыслителей учение о мировой гармонии получило новую жизнь. Музыка стала не просто выражением строения мира, но и посредником между «Душой мира» и душой человеческой. Выведенное из Ареопагита соответствие небесных сфер и ангельских чинов (что требовало добавить к классическим семи планетам Первовигатель и Эмпирей) перестало быть чисто внешним: божества планет стали видимым, а ангелы – невидимым лицом одного и того же мира. Изначальная гармония на каждом уровне выражается в душе одной из сфер, на который Платон размещал сирен, а Плутарх – муз. Астрология – искусство счислять воздействие «лика небес» на подлунный мир – стала способом

всегда, когда необходимо, схватывать глубокую внутреннюю связь не только человека с космосом, но главным образом того, что проявляется вовне, в природе, с тем, что происходит внутри, в психологическом и нравственном опыте (18).

Марсилио Фичино писал, что человек призван прославлять неизреченную красоту, царящую во Вселенной; все искусства соединяются в распорядке высшей гармонии, которой следует дать имя «музыка». По Фичино, музыка связана со всеми уровнями бытия, затрагивая и низшее сознание (*musica instrumentalis*), и просвещенное сознание (*musica humana*), и высшее сознание, постигающее Вселенную (*musica mundane*). Такое представление о музыке стало символом художественной деятельности, высшая цель которой – мировая гармония.

В своих трудах флорентийцы стремятся объединить символику четырех стихий и четырех духовных начал. Одну из возможностей такого сочетания очертил Фичино: «Переходя со ступени на ступень, необходимо усмотреть божественный свет сначала в нравственном порядке, который соответствует земле, затем в физическом, что соответствует воде, затем в математике, что соответствует Луне, в четвертую очередь в метафизике, что соответствует Солнцу. Там находятся те, кого Орфей именует законными жрецами Муз» (цит. по: 18, с. 220). Итак, Фичино предлагает следующую символическую классификацию: *moralia* – земля; *phisica* – вода; *mathematica* – воздух; *metaphysica* – огонь.

Платоники Возрождения продолжают древнюю традицию персонификации небесных сфер в образах девяти Муз – владычиц мировой гармонии, а три Грации становятся в их трудах иероглифом гармонической Вселенной.

К проблеме макро- и микрокосма постоянно обращается в своих трудах Теофраст Парацельс. Науку, которая занимается сравнением макро- и микрокосма, Парацельс называл астрономией. Астрономия Парацельса означает Мудрость, непосредственное осознание Истины, правильное понимание связи между макрокосмом и микрокосмом.

По Парацельсу, сфера Мирового Разума – это верхний небесный свод, а сфера индивидуального разума – нижний небесный свод, но они оба тесно связаны между собой. Именно знание верхнего небесного свода, утверждает ученый, позволяет нам познать

нижний небесный свод в человеке и учит нас, как первый непрестанно воздействует на второй и соотносится с ним. На этом знании основана истинная астрономия.

Первичная Субстанция едина по своей природе и проявляется и как жизненная энергия, духовная сила, невидимая, недостижимая и неописуемая, и как живая материя. В первичной материи – в этом едином источнике всего сотворенного – содержится субстанция всех вещей. Древние сравнивают Хаос с вместилищем всех семян, из которых возник макрокосм, а затем получило жизнь каждое существо.

«Природа жизни Вселенной едина, и источником ее может быть только одно вечное Единство. Это организм, в котором все природные вещи пребывают в гармонии и симпатии. Это Макрокосм. Все есть плод единого мирового созидаельного усилия; Макрокосм и человек (Микрокосм) едины. Они суть одна констелляция, одно влияние, одно дыхание, одна гармония, одно время, один металл, один плод» (цит. по: 4, с. 77), – подчеркивает Парацельс. От тесной связи Человека и Вселенной зависит гармония, которая связывает бесконечное и конечное, неизмеримо большое и малое.

Каждый орган человеческого тела создан действием определенного принципа Вселенной. Так, сердце находится в симпатии с элементами Солнца, мозг – с Луной, желчный пузырь – с Марсом, почки – с Венерой, легкие – с Меркурием, печень – с Юпитером, селезенка – с Сатурном и т.д. В макро- и микрокосме все элементы находятся в тесной симпатической связи, ибо все они – дети Всеобщего Отца.

По словам Парацельса, тело человека – его дом; архитектор, его строящий, – звездный мир. Плотники – в одно время Юпитер, в другое – Венера, в одно время – Телец, в другое – Орион. Человек есть Солнце и Луна, и небеса, полные звезд; мир есть человек, и свет Солнца и звезд есть его тело. «Образы лилий и роз существуют в звездном свете, и в мастерской природы они претворяются в формы. Распустившийся цветок не может быть создан из грязи, как не может быть человек сотворен из материальной глины; и отрицающий созидаельную силу звездного света и верящий, что формы вырастают из земли, верит, что нечто может быть извлечено из тела, в котором оно не существует» (цит. по: 4, с. 198).

В природе нет ничего мертвого. Весь мир – живой организм. В человеке содержатся элементы всех стихий, из которых построен

космос, «и величайшая истина, к которой следует подойти со всей серьезностью, заключается в том, – пишет ученый, – что нет ничего на небесах или на земле, чего не было бы также в человеке, и Бог, что на небесах, существует также и в человеке, и эти двое суть Одно» (цит. по: 4, с. 82). Подлинного знания о каждом человеке можно достичь, если рассматривать его как частицу великого мирового организма, как часть природы. Человек зависит от природы, а природа – от состояния человечества в целом. Если мы знаем природу, говорит ученый, мы знаем и человека, и если мы знаем человека, мы знаем природу. Всякий желающий быть философом должен уметь различать в микрокосме небеса и ад, должен уметь превращать внешнее во внутреннее, а это – искусство, им можно овладеть только посредством опыта и через свет природы, который светит каждому человеку, но виден немногим.

Каждое растение состоит в симпатической связи с макрокосмом и микрокосмом, «или, иначе говоря, с Констелляцией и Организмом» (ибо деятельность человеческого организма есть результат внутренней констелляции, существующей в его внутреннем мире), и всякое растение есть словно бы земная звезда. Каждая звезда на великом небесном своде и на небесном своде человека обладает своим особым влиянием, и так же растение, и оба они находятся в соответствии.

Если бы мы знали в точности отношения между растениями и звездами, то могли бы сказать: «Эта звезда есть *Stella Rorisvarini* (звезда розмарина. – С.Г.)... и т.д.» (цит. по: 4, с. 87). Так можно было бы собрать «звездный духовный гербарий», который необходим всякому умному врачу, понимающему связь между материей и разумом, знающему свойства растений и умеющему прочесть их сигнатуры.

Природа – всеобщий учитель. Она всему научит своего ученика, если он задаст вопрос правильно. Познав сущность вещей, их свойства и элементы, человек может стать господином природы.

Глубокая вера и хорошо развитое воображение – ключи, открывающие дверь в храм магии. У человека есть две мастерские – видимая и невидимая. Первая – это его тело, вторая – его воображение. «Дух есть мастер, воображение – инструмент, тело – послушный материал.

Силою воображения воля создает из мыслей звездные сущности. Воображение не есть *фантазия*, которая лежит в основе суеверия и глупости. Воображение человека оплодотворяется желанием и порождает деяния. [...] Желающий знать, как может человек объединить силу своего воображения с силой воображения Небес, должен постичь путь, ведущий к этому. Мудрость, которую ему надлежит овладеть, приходит не с земли и небесного свода (сфера души. – С.Г.), но исходит... от Мирового Разума. Человек может обрести созидающую силу, соединив свой разум с Мировым Разумом, и кто преуспеет в этом, познает высочайшую мудрость; низшее царство природы будет ему подвластно, силы же небес будут помогать ему, ибо небеса служат мудрости» (цит. по: 4, с. 150–151). Истинная магическая сила заключена в истинной вере, истинная вера основывается на знании, и без знания не может быть веры. «Все чудеса магии вершатся Волею, Воображением и Верою» (цит. по: 4, с. 156).

«Все знание приходит от звезд (Мирового Разума). Люди не изобретают и не создают идей; идеи существуют, а люди могут уловить их. Если даже все профессора музыки в мире в одночасье умрут, небеса – изначальный учитель музыки – не исчезнут и научат этому искусству других людей. Существует множество идей, которые люди еще не уловили, множество звезд еще слишком далеки, чтобы создать сильную связь с землей. Царство звезд и идей бесконечно, и потому источник изобретений и открытий неисчерпаем» (цит. по: 4, с. 226). Жизнь человека должна быть в гармонии с законами Вселенной, тогда таинства Природы откроются его духовному восприятию.

Идея макро- и микрокосма лежит и в основе грандиозного проекта Т.Кампанеллы. Интересно, что только в конце XX в. учёные раскрыли его градостроительную тайну. Ныне считается доказанным, что в качестве планировочной структуры своего Города Солнца Кампанелла использовал изображение гелиоцентрической системы, сделанное самим Коперником. Как в системе Коперника вокруг Солнца по концентрическим орбитам движутся семь планет, так и у Кампанеллы вокруг круглого Храма Солнца располагаются семь концентрических колец крепостных стен. Система окружностей дополняется двумя взаимно перпендикулярными магистралями, которые ориентируют город по сторонам света.

Исходя из принципа единства всего сущего и подобия большого малому, Кампанелла создавал свой город будущего по «проекту» мироздания. Известно, что Кампанелла разделял идею Дж. Бруно о множественности миров. Идеальные города по типу Города Солнца повторяли бы эту множественность на Земле, уподобляя ее Вселенной. (Построенный в Индии Ауровиль во многом воплощает градостроительную идею Кампанеллы.)

Критики Ренессанса видят в неоконченности проектов и практической бесплодности многих исканий несостоительность творцов, их незрелость, душевную неустойчивость или отказ им в благословении свыше. Однако, посвятив себя осуществлению конкретных проектов, художники-изобретатели изменили бы радостной антропоцентрической эстетике своего времени. Проекты подводной лодки, танка, самолета у Леонардо, проекты мечтательные, поскольку художник тут же уходит от их разработки к другим замыслам, – это своего рода манифестация неограниченных возможностей. Открыть и обозначить фейерверком бесчисленных замыслов новый горизонт – для Леонардо важнее, чем досконально решить одну из множества открывшихся задач. Творцы Ренессанса ставили перед собой цель в абсолютном смысле невыполнимую – художественное овладение природой.

Искусство для Леонардо есть подражание прекрасной природе, безудержная фантазия и математическая точность. Как и пифагорейцы, он считает, что сущность мира есть гармония и число и говорит о гармонической красоте мира и души. Леонардо практически отождествляет живопись и науку, хотя наука, замечает он, пренебрежает красотой произведения природы и благолепием мира. «Истинная наука та, – пишет художник, – которую опыт заставил пройти сквозь чувства» (цит. по: 8, с. 399).

Именно отождествление науки и искусства – одна из важнейших черт эстетики Ренессанса. Самостоятельной и отвлеченной науки в этот период не существует, потому что «самое точное и безупречное изображение жизни для эстетики Ренессанса, – подчеркивает А.Ф. Лосев, – именно искусство, которое насквозь разумно, насквозь математично, но в то же время имеет своим предметом то, что живет как личность и продуцирует себя тоже только как личность» (8, с. 418).

Леонардо более всего интересует не поиск доказательств, а поиск «слушаев и изобретений». И очень точно этот феномен объясняет французский исследователь Андре Шастель: «Человек, свободный так, как еще никто не был свободен, человек, которому все безразлично, потому что все может интересовать его в равной мере. Мудрец, который буквально “не презирает почти ничего”, который способен одинаково исследовать мир ужаса и смерти, мир благодати и нежности, мир пользы и бескорыстия...» (цит. по: 8, с. 409).

Обращаясь к читателям, Леонардо да Винчи пишет: «Я оставлю пока в сторону доказательства и опыты, которые приведу потом, при упорядочении труда, и займусь только отысканием слушаев и изобретений. Буду записывать их подряд по мере того, как они являются, а после придаю им порядок, собирая вместе все однородное; так что сейчас не удивляйся и не смейся надо мной, читатель, если я делаю тут большие скачки от одной материи к другой» (цит. по: 1, с. 99).

Создатели Ренессанса, люди, определявшие лицо эпохи, умели как судьбе отдаваться художественно-научному познанию мира. «Продвигаясь в познании вещей... – писал Петрарка, – мы не должны прерывать этот путь до последнего дыхания» («Книга писем о делах повседневных»).

Средневековое философское богословие переполнено предупреждениями против «разгула» разума. Сила разума, способная проявить себя независимо от веры, любви, авторитета, пугала охранителей культуры. Заведомо действенное и годное на все случаи средство от «злоупотребления» разумом видели в задушевном молитвенном настрое, если только из мистических прозрений люди не начинали делать рационально-логические выводы. Внутренняя жизнь с духовными порывами, покаяниями, невыразимыми переживаниями, уходом в молчание, экстазами, сновидениями внушала стражам благочестия больше доверия, чем деятельность средневековых ученых – бескомпромиссных диалектиков и рационалистических систематиков, таких как Боэций или Оккам. Художники Возрождения верили в мир сатаны и в заступничество святых. Размышляя о Платоне, Цицероне или Вергилии, они взирали на костры ведьм как на нечто естественное и носили амулеты против дьявола. В сочинениях Марсилио Фичино немало раздумий о чертях и ведьмах, а Пико делла Мирандола, чтобы предостеречь от искуше-

ния утонченные души членов флорентийского кружка интеллектуалов, пишет для них на элегантной латыни диалог «Ведьма».

Деятельность творцов Ренессанса почти не навлекала на себя подозрения церкви. Ренессансная мысль и речь даже в философии и науке бессистемна, интимно личностна, соприкасается с любовью и памятью о смерти. Ренессансные идеи полны страсти; мысль то и дело тонет в мистическом чувстве и черпает в нем энергию. Природа художественной науки не оставляла никакой возможности для того, чтобы рациональная логика заняла тут ведущее место. Неуклонная воля к завершенной форме в раннем поэтическом Ренессансе была только символом неустанного порыва к победе над Фортуной, т.е. она коренилась в «добротели» и внешне никак не грозила соперничеством идеологическим структурам (1).

Создатели Ренессанса почти никогда не вели систематической работы по укреплению позиций «нового» против отвергнутого «старого». Здесь еще одно отличие этой эпохи от Средних веков, полных вероучительной, догматической, доктринальной борьбы, часто доходившей до применения прямой силы. Победа на соборах во многом зависела от численного, психологического или просто физического перевеса одной партии над другой. Борьба была тем более жестокой, что от исхода зависело, как всем казалось, торжество истины или лжи. Ренессанс, начиная с первых поэтов-философов, полон спокойного сознания, что истина найдет себе путь сама, важно лично увидеть и назвать ее. Из двух стилей средневековой культуры – официально-доктринального и мистически-интуитивного – Ренессанс ближе ко второму, отмечает В.В. Бибихин (1).

В эпоху Ренессанса отношение к науке было каким-то интимным, задушевным. Почти каждый крупный исследователь подключался не столько к тому, что было намечено предшественниками, сколько стремился создать новую науку или отрасль. Разветвление наук вело, конечно, к дроблению поля знания. В определенном смысле наука эпохи Ренессанса – это прообраз науки XX в. Новоевропейская наука больше озабочена постановкой вопроса, чем практическими результатами.

Можно сказать, что «перспектива» – одно из ключевых слов и один из символов Ренессанса. Перспектива – ранее полу художественное открытие всевмещающего пространства, векторного и в то же время стабильного, привязанного к личной точке зрения, была

не только делом страстного увлечения живописцев. Перспектива «вдвигала» сверхреальность художественного произведения в пространство повседневного восприятия. Единый, поскольку предельный, замысел художественно-изобретательского освоения мира, подобно перспективе, отводил каждой области исследования свое место в рамках целого.

«...Убеждаю себя, – писал Петрарка, – что и для души окажутся полезны мои труды, недаром я отдаюсь им все беззаботней и радостней... Поскольку “любящая мудрость” (философия) есть сама жизнь и без нее просто пока еще нет человека, любое занятие оправдано, лишь бы оно помогало “тянуться ввысь”» (цит. по: 1, с. 109). «Бесполезность» философии и поэзии казалась непременным признаком их достоинства для Данте, Петрарки, Боккаччо. В XV в., даже занимаясь ботаникой, разводя сады, подчеркивали, что делают это не для пользы, а ради созерцания искусства, присущего природе. В XVI в. все меняется. Государственная неустроенность стала такой вопиющей, что поневоле потребовала от каждого служения пользе. В XVI в. никто не смеет говорить о пользе пренебрежительно. К несчастью, «пользу» оказалось возможным толковать по-разному, а, начиная с Реформации, единодущие в понимании пользы утратили даже церкви. Поворотом к практической «пользе» и означенован конец итальянского Ренессанса.

Термины «итальянский Ренессанс» и «Северный Ренессанс» склоняют думать о единстве движения в разных частях Европы. Однако Ренессанс Юга и Севера резко отличались друг от друга. Что развивается на Севере? Теология, логика, теоретическая философия природы, пейзажная живопись и натюрморт и музыка. На Юге – поэзия, риторика, художественная инженерия, сюжетная и портретная живопись. Нотопечатание тоже возникло в Италии. В 1498 г. Оттавиано Петруччи ввел способ печатания мензуальной нотации с набора (с помощью подвижных металлических литер). Одно из главных изобретений, отождествляемых с Ренессансом, – книгопечатание – родилось в Германии и, подобно другому немецкому изобретению, индивидуальному огнестрельному оружию, было встречено многими итальянцами неприязненно. Федерико, герцог Урбино (1444–1482), гуманист и меценат, брезговал иметь в своей библиотеке печатные книги. И итальянские кондотьеры, еще мири-

шиеся с таким «изобретением дьявола», как полевая артиллерия, от ненависти к ружьям ослепляли взятых в плен немецких стрелков.

На взгляд Севера, итальянские художники и мыслители в целом слишком спешали к преображению мира и искусства, больше полагаясь на игру, мечту и магию, чем на кропотливую критическую проработку прозаических проблем. Северный Ренессанс с первых шагов принял благодаря широкой постановке печатного дела и публицистической плодовитости Эразма Роттердамского, Томаса Мора, Хуана Луиса Вивеса, Гильома Бюде характер культурной промышленности.

Существует даже крайнее мнение, что европейская культура следовала своей непрерывной линии развития, идущей от позднего Средневековья и готики к Новому времени, а итальянский гуманистически-художественный Ренессанс только на время затмил и отчасти задержал магистральное развитие европейской философии, науки, педагогики. Новоевропейская наука, начиная с Декарта, больше следует Северу и Средним векам, чем Югу и Ренессансу. Прямое влияние Ренессанса на метафизику, гносеологию и современные науки кончилось со временем Галилея. Новоевропейская архитектура в целом пошла за готикой, а не за восставшим против нее итальянским классицизмом.

Северный Ренессанс с первых шагов сознательно противопоставил трезвую практичность южному фантазерству и фразерству, этический интерес – эстетическому. Хуан Луис Вивес, который в XVI в. был одним из самых читаемых авторов Севера, светочем новой гуманистической культуры, вождем борьбы против сорбоннской схоластики, считал поэзию и художественный вымысел смешанными со «злом и похотью», называл Платона и Аристотеля детьми, не дозревшими до серьезной работы ума, порицал Боккаччо и Полициано за их вольности. А Эразм выговаривал итальянским поэтам за смешение антично-языческого и христианского миров.

Служа тому же делу восстановления античной духовной красоты, северные критики итальянцев были ближе к земле и твердо намеревались действовать основательно, систематически, необратимо. Своей серьезностью Северное Возрождение продолжает строительно-воспитательную тенденцию средневековой Школы с ее неотступным стремлением упорядочить жизнь общины, города, государства (1). Насколько для итальянского Ренессанса, начиная

уже с Данте, обычен уход в «республику словесности», настолько для Севера характерна фигура терпеливого воспитателя, знаменосца широких культурных движений, идейного борца, который упорно отстаивает свои позиции против лагеря ретроградов. С переходом от вольной мечты к черновой работе начинает больше ощущаться раздор между видением преображенного мира и его непреодоленной косностью. Это – почва для трагедии, которая и в качестве драматического жанра так же первенствует на ренессансном Севере, как комедия на Юге.

Северное Возрождение дало мощный толчок развитию новоевропейской науке, Южный Ренессанс подарил человечеству подлинные шедевры искусства.

Список литературы

1. Бибихин В.В. От поэтической философии к художественной науке // Ренессанс. – М., 1987. – С. 90–117.
2. Бибихин В.В. Слово Петрарки // Петрарка Ф. Эстетические фрагменты. – М., 1982. – С. 7–37.
3. Брюнель-Лобришон Ж., Дюамель-Амадо К. Повседневная жизнь во времена трубадуров XII – XIII вв. – М., 2003. – 415 с.
4. Гартман Ф. Жизнь Парацельса и сущность его учения. – М., 2001. – 271 с.
5. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М., 1962. – Т. 1. – 682 с.
6. История эстетической мысли: В 6 т. – М., 1985. – Т. 2. – 456 с.
7. Лазарев В.В. К истории становления предопределения и свободы воли // Ренессанс. – М., 1987. – С. 30–47.
8. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1983. – 623 с.
9. Макиавелли Н. История Флоренции. – Л., 1973. – 440 с.
10. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения. – М., 1966. – 690 с.
11. Панофский Э. Ренессанс и «ренессансы» в искусстве Запада. – М., 1998. – 362 с.
12. Парацельс Т. Магический архидокс. – М., 1997. – 400 с.
13. Петрарка Ф. Эстетические фрагменты. – М., 1982. – 367 с.
14. Ренессанс: Образ и место Возрождения в истории культуры. – М., 1987. – 120 с.
15. Театральная жизнь России в эпоху Анны Иоанновны. Документальная хроника, 1730–1740 гг. – М., 1995. – 752 с.

16. Хлодовский Р.И. Литература второй половины XV в. // История всемирной литературы: В 9 т. – М., 1985. – Т. 3. – С. 94–97.
17. Хлодовский Р.И. Платоновская академия // Там же. – С. 100–102.
18. Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного: Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. – М.; СПб., 2001. – 720 с.
19. Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория. – М., 1973. – 256 с.

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

Ю.В. Робинов

НРАВСТВЕННЫЕ ОСНОВЫ ТВОРЧЕСТВА А.С. ПУШКИНА. «СКАЗКА О РЫБАКЕ И РЫБКЕ»*

Предметом статьи является символика пушкинской сказки. Для понимания духовного смысла сказки автор реферируемой статьи обращается к раннехристианской символике, и в частности – к творениям Клиmenta Александрийского (отца церкви II в.), который называл Спасителя Иисуса «рыбарем всех смертных» (с. 111).

По-гречески слово «рыба» содержит начальные буквы одного из наименований Христа: ΙΧΘΥΣ, т.е. Иисус Христос Бога Сын Спаситель (с. 112). Первые христиане носили на шее не нательный крест, а маленьких рыбок из металла, камня, перламутра или стекла. У Пушкина – рыбка золотая. Для понимания этого символа Ю.В. Робинов предлагает обратиться к символике Божественного света. «Фигура Христа источает непостижимый свет, который несет в мир благодать и духовное просвещение. Лучи его обозначены на иконе золотыми линиями, радиально расходящимися от непостижимого Источника. Золото в виде растекающихся струй (ассиста) накладывается на одежды Спасителя и на все другие предметы, через которые подчеркнуто проявление Силы Божией» (с. 113).

Золото связано со светом солнца. «Золотой век» – «царство Солнца». В Ветхом Завете о наступлении царства Мессии говорится, что «взойдет Солнце Правды». «Для христианина Солнце Правды есть одно из имен Христа, Царя-Мессии» (с. 114). Золото волхвы принесли Ему как Царю. В Новом Завете Христос называет быв-

* Робинов Ю.В. Нравственные основы творчества А.С. Пушкина. «Сказка о рыбаке и рыбке» // Вопр. культурологии: Сб. научн. тр. – М., 2007. – Вып. 7. – С. 108–121.

ших рыбаков (а после апостолов) «ловцами человеков», а Царствие Небесное уподобляет «неводу, закинутому в море и захватившему рыб всякого рода» (Мф. 13:47).

Невод – это самая большая из рыболовных сетей. Сети у старика в сказке Пушкина «оказались не простыми, поймал он в них некое высшее Существо, способное исполнять желания человека. Пушкин дает понять читателю, что это не образ прелести, а подлинный смысл Спасителя» (с. 115). Сетью для старика оказалась старуха, считает Ю.В. Робинов, которая не торжествует, а «остается у разбитого корыта» (с. 116). Мудрость же старика, по мнению автора статьи, заключается в том, «что он дает старухе до конца насытиться любостяжанием» (с. 117).

Что касается природы, т.е. моря в сказке Пушкина, то последнее является «своеобразным духовным камертоном, критерием нравственности происходящего» (с. 118). Чем выше притязания старухи, тем грознее море и тем неотвратимее восстановление справедливости. В.С. Непомнящий говорит, что «сказка превращается в притчу о преходящем и вечном» (цит. по: с. 119). Так прочитанная сказка А.С. Пушкина «становится мудрой притчей, духовным наставлением, призывом к смирению и терпеливости», заключает Ю.В. Робинов (с. 121).

И.Г.

Иоанна Рущик
СОФТ-РЕЛИГИЯ*

Художникам надоели религиозные провокации. Означает ли это конец тех иконоборческих выставок, которые завершаются в судах?

На стене висит полыхающая красным неоновая надпись, которая предостерегает: «Рождается враг». Беспокойство не покидает нас: на полу извиваются погруженные в черноту и пламя нагие тела родом из барочных религиозных фресок – картина ада, а на потолке мы видим изображение лучезарного неба. Но уже через несколько мгновений эти символы зла и добра, проецируемые с помощью диаскопов, меняются местами. Ад на небесах, в раю?

Адски-райская видеインсталляция «Ар-магеддон» молодой художницы Дороты Хилинской, «инспирированная» Апокалипсисом, или Откровением апостола Иоанна Богослова, – это одна из работ, экспонируемых с 13 марта (2008 г. – С.Г.) на выставке «Вне добра и зла» в щецинском замке князей Поморских, которая представляет собой часть международного фестиваля «инСПИРАЦИИ. Sacrum-Profanum». Художники задаются вопросом о границе между добром и злом, наблюдают за их взаимопроникновением, задумываются о смысле веры. Часть из них обращается к религиозным символам, ссылается на стереотипы, таящиеся в глубинах нашего сознания, но не намеревается шокировать.

В 90-е годы провокация была явлением будничным, повседневным, а художников за оскорбление религиозных чувств таскали по судам. Может сложиться впечатление, что религия перестала быть для них горячей темой. «К ней относятся теперь обдуманно и замаскированно», – считает Казимеж Петровский, искусствовед и

* Рущик И. Софт-религия // Новая Польша. – Варшава, 2008. – № 6 (98). – С. 69–72.

куратор многочисленных выставок, затрагивающих религиозную тематику (цит. по: с. 69). Художники не провоцируют, не атакуют напрямую, а прибегают к иронии, к шутке. Вера, церковь, религия стали всего лишь одним из многочисленных поводов к их экспи-стенциальной пытливости. Марта Пшонак разместила в деревянном, напоминающем гроб, более чем метровом ларце необычную скульптуру – бейсбольную биту с надписью «INRI», т. е. сокращением латинской фразы «Иисус-Назаретянин, Царь Иудейский», скопированной с картины Матиса Грюневальда. Она создала современные монстры, напомнив о насилии: о кровавых Крестовых походах и о самом преступлении, совершенном над Христом, но прежде всего – о насилии сегодняшнем, с которым мы сталкиваемся каждодневно. Насилии во имя какой идеи? Хорошей или плохой, связанный с добром или злом?

Формулируя эти вопросы, художники одновременно очерчивают границы своей свободы. «Все ли можно художнику?» – спрашивает «СуперГруппа Азорро» в названии фильма, который демонстрируется на упомянутой выставке. В контексте искусства, поднимающего религиозную тематику, этот вопрос по-прежнему представляется в Польше обоснованным.

Еще несколько лет назад искусство было полем боя. Против Дороты Незнальской за ее работу «Страсти», показанную в декабре 2001 г. в гданьской галерее «Выспа» («Остров») – крест с фотографией мужских бедер и гениталий, – возбудили судебный процесс в связи с оскорблением религиозных чувств. Ее приговорили к шести месяцам ограничения свободы (запрет на выезд за рубеж и бесплатные общественные работы в объеме 20 часов в месяц.).

В тот же самый период монахи паулинского ордена из Ченстоховского монастыря на Ясной Гуре прокляли «Иррелигию» – выставку польского искусства, устроенную в частном музее «Ателье 340» в Брюсселе. Ее куратор не попал за этот проект под суд, но был уволен из Национального музея.

Об этой выставке, которую в Польше до сих пор не удалось показать, спорили даже в парламенте, появились и депутатские запросы. А ведь по замыслу она была обзором польского искусства XX в., обращающегося к религиозной тематике, однако восприняли ее как атаку на католическую церковь. Столь крупный скандал вызвали различные изображения Девы Марии: танцующей, в шляпке,

с усами, в виде красивой женщины с обнаженной грудью, с татуировками на теле. Буря разразилась и вокруг трех работ из серии «Грелки» Роберта Румаса. Он разместил «ханжески-набожные» скульптурные изображения Иисуса и Марии в прозрачных мешках с водой, тем самым желая утопить – ликвидировать и свести на нет «народный, низкопробно китчевый богочестивый культ» (с. 70). Выставка показывала сложность и многогранность польской религиозности, ставила вопросы морали и высших ценностей, а дискуссия, которая велась в связи с нею, вращалась вокруг дилеммы: богохульство или искусство? Тогдашние войны «во имя защиты католической веры» и суды над художниками в значительной степени изменили представление о современном искусстве. Сегодня каждый не раз подумает, прежде чем назовет художника святотатцем.

Провокация утратила свежесть и силу, пришло время поменять язык. Десяток лет назад она была, однако, эффективным инструментом, возвращающим искусству его критикующую роль. Работы художников вызывали интерес, провоцировали к развертыванию дискуссий, вырывали людей из привычных схем мышления. Искусство восстановило свое место в общественном пространстве. Коммунисты пытались запереть искусство в круге формальных проблем, вне пределов политической сферы. Религиозная тематика по очевидным причинам представляла собой табу. Художники подвергались двойному ограничению: с одной стороны, действовала цензура, которая запрещала изображение религиозных чувств и не хотела никаких раздражающих факторов на линии «государство – церковь», с другой – самоцензура. Тех деятелей искусства, которые бунтовали против системы, ограничивающей их свободу, поддерживала как раз церковь. Зло скрывалось в чем-то ином, и острое художественной критики было направлено туда. Нередко единственным пространством свободы оказывались галереи при костелах, где устраивалось много важных выставок. Но в этом околоцерковном искусстве 80-х годов, полном серьезности и весомого национально-христианского содержания, не было места для произведений, пронизанных иронией и кощунственным святотатством.

Однако альтернативные действия предпринимали так называемые «дикие» – художественные группы вроде «Калишской лодки», «Оранжевой альтернативы», «Культуры на выброс» и др., экспериментировавшие с формой, провоцировавшие, противопоставлявшие

себя принятым иерархиям ценностей, вступавшие со своим искусством в жизнь за пределами музейных залов или галерей. Марек Собчик написал «Тайную вечерю» с водкой и сигаретами, «Молоко Марии и кровь Христова» в баре, Ярослав Модзелевский – «Размашистое воскресение из мертвых», Адам Ржепецкий дорисовал усы на репродукции чудотворной иконы Богоматери Ченстоховской. Члены «Калишской лодки» в полном составе сфотографировались в качестве скучающих апостолов, расположившихся у длинного стола («Тайная вечеря»), а группа «Культура на выброс» встречалась на фоне транспаранта «Бог завидует нашим ошибкам».

90-е годы принесли с собой перелом в польском искусстве и перемену в его отношении к религии. Активность церковных иерархов на политической сцене вызвала ответную реакцию: появилась – и в поп-культуре тоже – критика самого института церкви и польского менталитета, укорененного в католицизме. Художники, захлебываясь и упиваясь свободой, занимали радикальные позиции, присваивали себе право на символическую агрессивность, на пребывание за рамками всякого порядка – морального, религиозного, общественного. Именно в 90-е годы возникли «Грелки» Роберта Румаса, а в собрание варшавской галереи «Захента» («Одобрение») попала его инсталляция «Господь в моей отчизне пользуется почетом» – подсвеченная полка, на которой в ряд выстроились стеклянные банки с польским флагом, фигурками Матери Божией, розами, облатками, мелкими монетами и колбасой. Сходную стратегию – прибегать к основным символам культа, чтобы бороться с безвкусной мазней и китчем, использовал и Владислав Хасёр, когда создавал серию скульптур-часовенок, сделанных, например, из телевизора, который ставился на столик со свисающей посередине салфеткой.

Таких работ, напрямую критикующих состояние польской религиозности и использующих «сильные» выразительные средства, сегодня в нашем искусстве становится все меньше. Художники уже не хотят шокировать. Предпочитают иронию, шутку, цинизм. Несколько лет назад фотограф и автор перформансов Хуберт Черепок заказал церковную службу за успех своей предстоящей выставки, снял богослужение на пленку и показал на своей выставке. Матеуш Пенк прибегает к религиозной символике, чтобы смело сочетать ее с эстетикой поп-культуры. Его «Религиозные имплантаты» (2004) – это цикл подсвечиваемых снимков-лайтбоксов, на которых сам ху-

дожник тянется в струнку и напрягается, словно заправская фотомодель, показывая миру крестик, имплантированный в его тело на груди. Внушаемая им идея ясна и отчетлива: католическая церковь внедрилась в польское общество наподобие имплантата, а раз она пересажена в него неподалеку от сердца, то воздействует сильно и непосредственно. Вывод напрашивается сам собой: до того сильно, что ее трудно вырвать из тела. Но Пенк не критикует католическую доктрину, он говорит скорее о необходимости изменений. В видеоизображении под знаменательным названием «Проект техносакрализации католической церкви» художник говорит: хочу такого Бога, который разрешил бы удовольствия и понимал современный мир.

Потребность в изменениях видит также Лешек Кнафлевский. В цикле подсвеченных изнутри фотографий (световых коробов-лайтбоксов) «Убивай меня ласково» художник воплотился в роль священника-террориста, современного рыцаря-крестоносца. Серия снимков духовного лица в боевом шлеме и с оружием бьет в институт церкви как в организованную, до зубов вооруженную группу, которая обладает властью, и в ее агрессивную позицию по отношению к обществу. Но вместе с тем наименование проекта и сексуальная эстетика этих работ, которые напоминают фотографии из журналов мод, наводят на мысль, что художник требует новой религии. Тонкой, снисходительной, дающей тем, кто верует, чувство безопасности, щутливой, соблазняющей. Казимеж Петровский даже придумал для нее термин: софт-религия.

Под этим постулатом, наверное, подписался бы и Павел Кашинский, который в представленном в Щецине фильме «Заштитник наш – защити нас!» выступает против агрессии и лицемерного ханжества религиозных фанатиков. Такой простой прием, как столкновение парня, молящегося на коленях близ алтаря, и надетой на него куртки с надписью «Хулиган», обнажает эту фальшь и агрессивные акции «Всепольской молодежи». Вера, которая повсеместно признается добром, может служить превосходным алиби для зла. А может, зло таким способом ищет добра? Проект приобретает еще более внятную выразительность, если нам известно, что на выставке в познанской галерее «ОН», где видеохудожник в первый раз показывал этот фильм, появились молодые члены партии «Лига польских семей». Они, наверняка, высмотрели бы в этой ра-

боте дурной пример и скандальное содержание, если бы не согласие познанской епархии на ее реализацию в церковном интерьере.

Однако боятся ли все-таки церкви польские художники? На выставке «Святой немедленно» художника, который скрылся под псевдонимом Петер Фусс, где можно было увидеть слайды с мелкими предметами религиозного культа: фигуру Папы в виде миниатюрного брелка, лампадки или бутылочки, а также серию из 24 пап – садовых гномиков, – появилась полиция. Такие примеры можно множить. Павел Хайнцель, автор шутливого фильма «Аллилуйя, аллилуйя», признается, что знакомые предостерегали его, когда он готовился к участию в крестном ходе на праздник Тела Господня в костюме закопанского мишутки. Только чудом артиста не задержали, а сам этот религиозный обряд его усилиями превратился в народное гулянье. Художник открыто признается, что не боится говорить, что Бога нет, а религия существует там, где есть бедность, убожество и нужда. Достаточно взглянуть на карту мира...

Хорошо бы мечты сегодняшнего искусства стали реальностью, и на религиозной карте мира быстро появилась софт-религия. Чего можно пожелать не только художникам.

С.А. Гудимова

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

Е.И. Пивовар

РОССИЙСКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ. СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН, РОЛЬ И МЕСТО В КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ^{*}

Ефим Иосифович Пивовар, доктор исторических наук, профессор, ректор Российского государственного гуманитарного университета, пишет, что его работа «является попыткой обобщающего исследования российской эмиграции в контексте цивилизационного подхода, что позволило рассматривать российское зарубежье XIX–XX вв. одновременно как общемировой культурный феномен и как специфическое свойство отечественной истории» (с. 11).

Культурологический подход, считает Е.И. Пивовар, является наиболее востребованным при обращении к теме эмиграции, поскольку «перед глазами историка возникает сложная цепь диалогов культур, которые ведутся <...> через посредство промежуточного звена, тесно связанного с обеими культурами и одновременно представляющего собой отдельное историческое явление» (с. 25). История эмиграции и зарубежья рассматривается в реферируемой работе «как одно из интереснейших, присущих всем периодам и странам проявление множественности в единстве человеческой истории» (с. 37).

Феномен российского зарубежья требует, чтобы его изучали как целостное явление, которое формировалось в течение полутора столетий. Процесс формирования российского зарубежья XIX–XX вв.

^{*} Пивовар Е.И. Российское зарубежье. Социально-исторический феномен, роль и место в культурно-историческом наследии. – М., 2008. – 547 с.

носил неравномерный характер. Во второй половине XIX в. российские эмигрантские группы сформировались в большинстве стран Западной Европы, США и Японии. В течение последней четверти XIX в. и первого десятилетия XX в. наблюдался значительный рост еврейской эмиграции. Военные события начала XX в. привели к появлению за рубежом новой категории россиян – военнопленных. Так, около 70 тыс. русских солдат оказались в Японии после войны 1904–1905 гг., пишет Е.И. Пивовар (с. 75).

В конце Гражданской войны основными эмиграционными потоками были крымский, северный и дальневосточный, причем наиболее компактный характер носила крымская эвакуация. Вторая мировая война вызвала новые эмиграционные импульсы. Около 30 тыс. «старых» эмигрантов вторично эмигрировали из стран, которые вошли в зону влияния СССР. В период «холодной войны» происходил незначительный исход за рубеж политических эмигрантов из СССР, а распад СССР в конце XX в. вызвал мощный их исход и появление новых российских диаспор на постсоветском пространстве. Однако все подсчеты численности миграционных потоков из России носят условный характер, считает Е.И. Пивовар (с. 81).

О географии русского зарубежья автор подробнейшим образом рассказывает в третьей главе книги (с. 100–145). Формирование российских эмигрантских диаспор проходило и на национальной основе (украинская диаспора, литовская диаспора, армянская диаспора, еврейская диаспора и т.д.), причем для большинства общин было характерно владение в той или иной степени русским языком. Русская диаспора была самой многочисленной, что вело к созданию землячеств по признаку «малой родины»: москвичей, сибиряков и т.д. (с. 169). В российских диаспорах существовал механизм самоорганизации, который опирался на осознанную культурную традицию и национальную принадлежность.

Адаптация российских эмигрантов за рубежом происходила в нескольких направлениях: получение вида на жительство, получение статуса беженца, решение материальных и социальных проблем (жилья, трудоустройства, образования для детей и т.д.).

Говоря о влиянии российской эмиграции на мир стран-реципиентов, автор реферируемой книги показывает, что уже со второй половины XIX в. «российская эмиграция становится ощутимым фактором европейской истории» (с. 212). Ее влияние имеет много-

аспектный характер: экономический, политический, социальный, этнонациональный и др. Взаимоотношения российской политической эмиграции с властными кругами стран-реципиентов определялись развитием международной обстановки. В 2000-е годы руководство России неоднократно высказывало идею сближения с зарубежными соотечественниками. В 2006 г. была принята Программа содействия добровольному переселению в Россию соотечественников, проживающих за рубежом.

«История российского зарубежья полна множества сложных взаимодействий, противоречий, конфликтов, есть в ней и белые пятна, но она предъявляет современной мировой цивилизации целостное явление, имеющее не только прошлое, но и будущее», – заключает Е.И. Пивовар (с. 453).

И.Г.

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Сергей Сиротин

КАРТИНА МИРА ПО ДОНЦОВОЙ*

Дарья Донцова – виднейший представитель бульварной литературы, которая возникла не сегодня и не вчера. Для авторов, принадлежащих к этой категории, существует вполне толерантное обозначение – «ремесленники». Однако здесь и сейчас Донцова – явление значительное, она – бренд, идеал, пример, возможно, даже некая собирательная способность мыслить, к которой многие стремятся.

Размышляя о том, как и почему оказалось, что человек, создающий низкопробные и нехудожественные тексты, стал всенародно популярен, приходишь к выводу: критика по адресу Донцовой практически невозможна, пусть даже ее творчество – вещь без сущности, без идей, без конфликтов, подлинной иронии или трагедии. Оно как таковое попросту неуязвимо для целенаправленных обвинений, поскольку сам факт его существования оказывается гораздо более жизнеспособным, чем периодические и нетвердые попытки стереть его с лица земли, ведь книги Донцовой отлично покупаются, они «разгружают голову» и «отвлекают от проблем». Наивность этих аргументов, соединенная с их тотальностью, в принципе неуничтожима хоть сколько угодно последовательными и взвешенными контраргументами. То, что может быть очевидно любому человеку с образованием выше среднего, оказывается неочевидным для домохозяйки, которая просто не хочет тратить силы на раздумья.

Донцова – автор более чем девяноста романов, и можно поразиться, как это одному человеку удается так плодотворно прода-

* Сиротин. С. Картина мира по Донцовой // Континент. – М., 2008. – № 137. – С. 460–488. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/continent/2008/137/ss25-pr.html>

вать свои произведения. Хотя качество ее текстов все же не нужно считать более низким, чем оно есть на самом деле. Скорострельность ее романов, однако, достигается в результате использования ряда определенных приемов, которые применяются в каждой книге. Прежде всего это экстенсивное (т.е. вширь) построение сюжета. Герои Донцовой никогда не будут раскрывать преступление за счет совершенствования собственного взгляда на вещи. Продвижение в поисках убийцы обычно связано исключительно с новым сюжетным фактом. Куда бы ни пошел герой-следователь, случай обязательно избирает его своим объектом и открывает ему карты.

Сюжет у Донцовой обычно разветвлен надвое, что к детективной части имеет малое отношение. Одновременно с поисками преступника следователь на глазах читателей проживает жизнь современного обывателя. Это служит, с одной стороны, фоном, т.е. указывает на состояние следователя и действительности до преступления, а с другой – является чем-то вроде всесильной группы поддержки. Следователь часто окружен друзьями, которые помогают ему тем или иным способом, в свою очередь он выполняет их просьбы. Подобная мафиеобразная взаимопомощь не есть, впрочем, торжество сплоченности. Слишком бросается в глаза ее причина: на дополнительных и, самое главное, эпизодических персонажей легче переместить массу сюжетных несостыковок.

Поскольку композиция произведения формируется по мере написания текста, его составные части слабо зависят друг от друга. Они, конечно, удерживаются общим планом сюжета, но взаимодействие здесь не сильно ощутимо. Безответственность персонажей и событий перед сюжетом обладает даже определенным изяществом. В течение четырехсот страниц на базе улик может создаваться определенная картина преступления, но на четыреста первой акцент делается на чем-нибудь невзрачном, и вся картина перестраивается. Дело в том, что улики, о которых идет речь, сами по себе чрезвычайно лабильны. Их можно увязать с чем угодно. Вдобавок с прямолинейностью, доходящей до дикости, между причиной и следствием возможны самые невероятные промежуточные звенья. Например, в «Фейсконтроле...» на кнопке звонка остается отпечаток мизинца давно умершей старухи-колдуньи. Читатель теряется в догадках: старуха умерла, как же она могла позвонить в дверь? Ответ на этот вопрос прост. Когда старуха умерла, один человек

просто-напросто пришел в морг и элементарно отрезал у нее мизинец. Другой человек сделал копию этого мизинца, а третий приобрел эту копию и позвонил этой копией в дверь. Когда такая цепочка вскрывается, читатель, видимо, должен почувствовать себя удовлетворенным, ведь все встало на свои места.

Но Донцова понимает, что ее сюжеты требуют спасения. И потому она пытается вывести линию событий за пределы чистого детектива. Она пытается играть на описании жизни как таковой, на ее эпическом свойстве казаться огромной при ближайшем рассмотрении. Семьи своих иронических героев-следователей она хочет сделать реальными друзьями своих читателей. То обстоятельство, что автор живет в том же мире, что и читатель, закономерно ложится в основу социальной гравитации, которая удерживает читательский интерес на орбите авторской фантазии. Это тот самый мир, который читатель скорее всего хочет и не может покинуть. Он понимает, что другого мира ему не дано и поэтому ему нужно научиться смотреть на него немного отстраненно, научиться переживать его как счастье во что бы то ни стало. Донцова помогает научиться этому. Ее герои преодолевают любые жизненные трудности и всегда радуются жизни. Хотя превозносимые жизнерадостность и позитивность ее письма в не переосмысленном автором мире не имеют никакой силы, поскольку, побеждая нарисованных злодеев волшебными способностями, нечего рассчитывать на неигрушечное счастье.

Для Донцовой не существует тем, о которых она не могла бы вынести суждения. При этом обычность ее образов означает больше, чем просто капитуляцию перед областями недоступного ей опыта. Она означает, что в современном мире в принципе стало возможно обычное суждение как таковое. Ветер культурной глобализации быстро преодолел океаны и горы, и теперь комиксообразные представления о других людях способны запросто ожить на страницах, созданных произвольно взятым человеком, умеющим складывать слова друг с другом. Проза Донцовой становится апологетикой неформальности и общения общего типа, где ментальность, национальность и социальный статус вынесены за скобки.

Донцова называет свои произведения ироничными. Однако ее ироничность не может скрыть конкретных посланий. В оборот ее повествования введены вещи, которые не допускают иронии,

которые защищены надежнее, чем преходящие комедийные декорации. Это, например, человеческая жизнь. Убийство любого человека в ее романах априорно допустимо, а само убийство не несет никакой «достаточной» в рамках сюжета нагрузки. Оно просто есть, потому что оно должно быть, а почему оно должно быть, не обсуждается. Необходимость убийства, причем, уже не воспринимается как требование жанра, поскольку для требований жанра фантазия автора оказывается слишком избыточной. Более того, некромантика Донцовой, вероятно, вообще представляет собой единственную движущую силу ее творчества. В ее книгах по-настоящему различен только вид умерщвления, все остальное – это однообразная масса диалогов, посторонних размышлений и мнимого многообразия ситуаций, нанизанных на факт чьей-то смерти.

Одна из трагичных сторон творчества Донцовой состоит в том, что голос ее созвученисканиям большинства, тем, кому точно так же, как и ее героям, мало двушки в столице и крохотной дачи за городом. Донцова методично и безусловно забивает свой собственный девяностидевятый гвоздь в то, что можно было бы назвать «системой небуржуазных ценностей» Все ценности Донцовой буржуазны. Даже любовь к семье – это почти всегда что-то связанное с подарками, вещами и планами на недвижимость. Все постоянно вертится вокруг каких-то квартир, которые кто-то купил или продал, дач, попыток быстро заработать, устроиться получше, что-то выиграть. Быт гламуризован. Люди мыслят себя на основе вещей, которыми можно украсить дом или лицо. Гламур как блеск овеществленности – это вообще экзистенциальная смерть, так что в таком смысле романы Донцовой действительно повествуют о трупах.

В итоге ее книги либо утешают примерами других, кому еще хуже, либо дают стимул к борьбе. Не исключены, конечно, и случаи самодостаточных бедняков, которые одарены универсальной симпатией автора, но эта симпатия ничего не значит в силу своей непоследовательности. Главная идея Донцовой – это, разумеется, достижение того самого счастья, которое в общем случае нематериально. Но на деле путь к «счастью» все равно оказывается лежащим через «успех». Самодостаточное бедняцкое счастье не обладает сюжетообразующим потенциалом, поэтому в общем случае автора оно не интересует. В итоге невещные истины время от времени можно встретить только там, где им полагается быть – в моралите.

В силу того, что подобные идеалы исповедует статистически значимое количество людей, подобные ценности преподносятся как последний смысл жизни вообще.

В принципе понятно, что нет смысла как-то преувеличивать опасность Донцовой: ее книги как покупают, так и выбрасывают. Однако не было бы повода для беспокойства, если бы автор простенького детектива, где глава семейства, пришедший домой, может сравнить приготовленный суп с расчлененкой, не получил бы подряд три премии «Писатель года», две премии «Бестселлер года», не выиграл несколько литературных конкурсов, не стал свидетелем, как в Москве на Страстном бульваре заложили звезду в его честь, и не получил бы Орден Петра Великого 1-й степени за «большой личный вклад и выдающиеся заслуги в области литературы».

T.A. Фетисова

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

Л.А. Пронина

ИНФОРМАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ В СОХРАНЕНИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ*

Уровень развития общества, его способность активно развиваться и быть максимально созидательным зависят от его информационно-интеллектуального потенциала, накопление которого есть культурная аккумуляция, или культурное наследие. Сохранение и передача будущим поколениям культурного наследия во все времена относились к наиболее актуальным проблемам.

Культурное пространство XXI в. претерпевает фундаментальные изменения, которые прежде всего связаны с новой информационной ситуацией. Научно-технический прогресс середины прошлого века привел к бурному распространению новых технологий, изменениям в системе культуры, к смене мировоззренческих установок, к преобладанию в обществе технократических тенденций. Наибольшее влияние на качество культуры и культурного пространства современного общества оказывают мультимедийные технологии. Мультимедиа дословно означает «многие среды» (аудио-, визуальные, текстовые и др.), т.е. новую технологическую форму, которая открывает новый уровень обработки информации.

Мультимедийные ресурсы позволили изменить качество коммуникаций в сетях и системах, они преодолевают географические границы, пространство и способствуют интенсификации обмена информацией, стирая границы между центром и периферией, позволяя человеку интегрироваться в мировые культурные процессы.

* Аналитика культурологии. Электронное научное издание. – М., 2008. – № 3 (12). – Режим доступа: <http://analitculturolog.ru/index.php?module=subjects&func=viewpage&pageid=529>

В современных условиях, когда технологизация охватила все сферы деятельности, культура и искусство также обращаются к услугам современных технологий, поэтому мультимедиа можно отнести к области культуры.

В качестве одного из направлений исследования мультимедиа как феномена культуры можно выделить дигитализацию (оцифровку) культурного наследия

Мечта многих поколений собрать в одно место все существующее в мире знание в настоящее время начинает реализовываться. Вместо централизованных коллекций организуются распределенные сети, которые делают оцифрованные версии этих коллекций доступными всем. Например, в Европе существует E-Culture Net, которая начала свою деятельность как группа ученых и учреждений, предоставляющих доступ к электронным ресурсам для научных исследований и образования. В перспективе задача сети состоит в создании Распределенного европейского электронного динамического ресурса, что будет первым шагом к созданию Всемирного распределенного электронного хранилища. В современных условиях уже реально создание коллективной памяти, что позволит сформулировать новые модели глобальной истории культуры, выявить наши общие традиции, познакомиться с уникальными произведениями крупной и малораспространенной культуры. Таким образом, сохранение культурного наследия невозможно без эффективного использования современных технологий.

Т.А. Фетисова

Дарина Шевченко

ВЕБ-МАНИЯ*

Интернет-зависимость является одной из самых быстро распространяющихся зараз XXI в., пишет Дарина Шевченко. Интернет- зависимостью страдают от 2 до 4% населения Европы, а в США Интернет-зависимых уже больше 10%. Заболеванием эта зависимость признана только в Китае, но западные психиатры предлагают внести Интернет-зависимость в международную классификацию болезней. В России уже также начинают думать о необходимости признать веб-зависимость психическим заболеванием.

Известный американский теоретик Интернет-зависимости, доктор Кимберли Янг называет следующие признаки этого заболевания: навязчивое желание проверить электронную почту, постоянное стремление выйти в Интернет, паническая боязнь остаться без доступа к сети, «жалобы окружающих на то, что человек проводит слишком много времени в Интернете и тратит на это слишком много денег» (с. 58).

В России число пользователей Интернета составляет 27 млн. человек, отчего компьютерная зависимость будет расширяться, считает Виктор Ханыков из Московского научно-исследовательского института психиатрии. Однако поместить Интернет-зависимого человека в больницу пока невозможно, поскольку это состояние в России еще не называется болезненным.

Виталина Бурова из Университета дружбы народов называет основной группой риска менеджеров среднего звена, мужчин 30–35 лет, которые «приходят домой с работы и сразу же бросаются к компьютеру» (с. 59). Врачи говорят, что пока люди еще не осоз-

* Шевченко Д. Веб-мания // Рус. newsweek. – М., 2008. – № 49(221), 1–7 дек. – С. 58–59.

нали, что Интернет-аддикция – это болезнь, и спокойно смотрят, как их ребенок проводит у компьютера по 12 часов в сутки. «Российские психиатры сходятся во мнении, что основной проблемой сегодняшних подростков станет именно зависимость от виртуальной реальности. И это даже не зависимость в прямом смысле слова, а иная система формирования психики» (с. 59). Ведь виртуальный мир живет по другим правилам и законам, чем мир реальный.

Однако постепенно люди начинают осознавать проблему Интернет-зависимости, и в Рунете возникло первое общество «Анонимные зависимые от Интернета».

И.Г.

Никита Максимов
ЖЕЛЕЗНАЯ ЭТИКА^{*}

Мирный робот безопасен для человека, но многие государства уже используют по назначению боевых роботов. Испанский социолог Антонио Пелаэс полагает, что 40 % армий мира будут использовать боевых роботов уже в 2020 г. Рональд Аркин из Технологического института Джорджии написал книгу «Управление поведением автономных роботов при действиях на поражение», использовав три закона робототехники, которые сформулировал американский писатель-фантаст Айзек Азимов.

Законы Азимова говорят о том, что робот не может причинять вред человеку, что он должен повиноваться приказам человека, а также должен заботиться о своей безопасности. Азимов считал, что научные достижения, лишенные нравственности, ведут ко злу. Рональд Аркин «предложил более мягкий подход: привить роботам принятые в США правила ведения войны и соблюдение Женевских конвенций» (с. 47). Он назвал свою разработку «этической архитектурой автономного робота», т.е. он стремится заставить боевого робота придерживаться этических норм, предписанных международным сообществом.

Программа Аркина, однако, вызвала возражения ряда ученых. Так, один из них считает, что этой программе будет трудно отличить солдата или боевика от мирного жителя, а другой вообще не понимает, о какой этике может идти речь на войне. Этот ученый, профессор кибернетики Университета Рединга Кевин Уорвик, убежден, что «глупо говорить об этике, если робот создан для того, чтобы убивать» (с. 48).

^{*} Максимов Н. Железная этика // Рус. newsweek. – М., 2009. – № 4(226), 19–25 янв. – С. 46–48.

Профес sor робототехники Университета Шеффилда Ноэль Шарки говорит, что поскольку роботы – это немые машины, которые не могут понять правил, то следует «развивать правила *использования* роботов» (с. 48). Он пишет, что в связи с тем, что количество роботов будет постоянно расти, «проблемы их взаимоотношений с людьми все равно придется решать» (с. 48).

И.Г.

МИФЫ ДРЕВНИЕ И СОВРЕМЕННЫЕ

МИФ О ПОЛЬСКОЙ САРМАТИИ СЕГОДНЯ*

Один из самых живучих польских мифов – это миф о польской Сарматии. Этому мифу, – а по сути выяснению понятия, часто используемого историками, которые пишут о сарматской «шляхетской нации», – посвящен главный блок материалов «Пшеглёнда политычнега» (№ 87, 2008). Сарматство воспринимается как гарантированная сохранения самобытности, и споры о его живучести начались еще в эпоху Просвещения, когда новые, «космополитические» тенденции (в том числе и в моде – символом их была замена кунтуша фраком) подвергались критике и осмеивались в тогдашних комедиях. Традиции противопоставлялись современности, и спор этот в принципе идет по сей день, находя свое отражение в откровенно консервативной модели «исторической политики», которую пропагандирует часть правых публицистов. Пшемыслав Чаплинский, оценивая этот спор, пишет в статье «Конструирование традиций»:

«На протяжении всей послевоенной истории ни современность, ни сарматство не выработали своего повествования. Не возникло и новых нарративов о встрече обеих этих формаций. После крушения идеи прогресса, но в то же время и после того, как идея самостоятельной ценности отечественной культуры пережила распыление, остался только один большой нарратив. Он повествует о непреодоленном конфликте между традиционностью и модернизацией. Результат этого сдвига – всего два героя двухсотлетнего спора: Сармат и Модерняга. У обоих есть свой белый и черный стереотип… Сармат бывает защитником традиций либо воплощением ретроградства. Модерняга – защитником прогресса или предателем

* Шаруга Л. Выписки из культурной периодики // Новая Польша. – Варшава, 2008. – № 4 (96). – С. 75–77.

национального дела. В зависимости от нужд мы можем извлекать Сарматы, чтобы защищать Польшу от ползучей современности, или вооружать Модернигу, чтобы защищать Польшу от Тьмутаракани [...] В споре, посвященном традициям, возобновляется и возобновляется ритуал разделения, а с ним – погружение в мстительные чувства. Все это приводит еще и к тому, что сарматство рубежа XX–XXI вв. оказывается пастишем традиционности, а польский проект либеральной культуры – пастишем современности» (цит. по: с. 75).

Далее Чаплинский отмечает: «Во-первых, плебейское сарматство, будучи претворением старинной культуры, – это заведомо одна из самых живучих традиций польского духа. Оно вмещает в себя знаки национального и религиозного самосознания, несет отчетливые образцы признания чужого достоинства и стремления к собственному достоинству. Трудность состоит в том, что традиции цепь настолько, насколько наше время способно их впитать, не теряя собственного состава. Прочные и великие традиции – это традиции открытые, мобильные, напоминающие скорее палимпсест, на котором все новые и новые группы и поколения могут дописывать свой собственный текст. Между тем наследие сарматства оказывается узким, неподвижным и вдобавок опирающимся на механизм отвержения, без которого оно не способно проводить процедуры обмена уважением. Во-вторых, сарматское наследие польского духа – что представляется важным и ценным – не удается ни вплести в плюралистическое множество равноправных культурных предложений, ни отвергнуть. И в то же время любые попытки статического введения этого наследия в современность оживляют склонность к ксенофобии. В-третьих, сарматское наследие польского духа ознаменовано оттенком чудачества. Сарматство в описаниях историков и культурологов – это непонятная мешаница безусловного гостеприимства и ксенофобии, доверия к традициям и сильного анархизма, нелюбви к людям и культа Девы Марии, отсутствия рациональных аргументов и полной уверенности в «святой правоте», набожности и экзистенциального разгула, пышности, за которой таится бедность, эстетики, хорошей лишь как проявление локальности... Его составные элементы, таким образом, – предрассудок, излишество и культурные стимулы к самовыражению через крайности. Все это приводит к тому, что сарматство как предмет гордости и причина стыда сплетено неразрывно, создавая

незаурядный стигмат – знак отличия и клеймо одновременно. Любая попытка героически опереть наследие на современность рискует быть смешной, а единственной эстетикой, которая предлагает «само-одобрение себя смешного» и которая убирает из сарматства агрессивность, оказывается камп – эстетика отверженных» (цит. по: с. 75–76).

«Эстетика кампа» приближается к границам китча, а иногда и переходит их, и если всерьез отнести к диагнозу Чаплинского, то как раз в этом пространстве сегодня идет дискуссия о польском самосознании. Сам Чаплинский говорит об этом прямо: «Вот каковы трудности с сарматским наследием польского духа: без сарматства нет широкого сообщества, но само оно заражает сообщество презрением к инаковости; нельзя, чтобы его не было в плюралистической польской культуре, и в то же время оно ставит самый сильный отпор плюрализму; без него мы не проявим своего отпечатка – с ним мы никогда от этого отпечатка не избавимся. Сарматство не приносит решения ни одной из этих проблем. Но оно позволяет понять, что они существуют и что поздняя современность эти проблемы скорее усиливает, чем располагает какими-то хорошими проектами. Таким образом, мы находимся в критическом моменте: на наших глазах распадается великий современный нарратив, а занимающие его место локальные нарративы никого не удовлетворяют. Великий нарратив о конфликте традиционности с модернизацией – единственный, которым мы владеем. Когда он исчерпается, мы вступим в пасти постмодерна» (цит. по: с. 76).

Любая игра с тем или иным каноном, с той или иной традицией – это одновременно и попытка выйти из навязываемых себе ограничений, и ужесточение этих ограничений, и в этом смысле польская шляхетская культура, называемая сарматством, остается неизбывной точкой отсчета.

Даниэль Бовуа, французский историк, уже несколько десятилетий изучающий узел исторических связей Польши, России и Украины, глашатай просвещенческого подхода, в статье «Современное манипулирование сарматством» в том же номере «Пшеглёнда политычного» пишет: «В последние годы усиление прямо-таки ритуального восхваления сарматства заставляет рациональные умы (в число которых я включаю и себя) воспротивиться [...] Как историк дружественный, но стоящий в сторонке, позволю себе выразить здесь мое удивление слегка неразумными восторгами моих поль-

ских коллег по поводу былого республиканства, особенно же по поводу новых склонностей изображать “шляхетскую демократию” первым примером европейской гражданственности, свободы, равенства, терпимости и парламентаризма» (цит. по: с. 77).

Затем Бовуа резко расправляется с отождествлением понятий «шляхетской нации» и «политической нации»: «С самого начала существования шляхты было отчетливо видно расхождение между немногочисленной гражданской шляхтой и огромным множеством шляхты, лишенной политических прав. Это позволит нам показать, что новейшая историография, представляющая якобы решающую роль «шляхетских масс» в идеальной сарматской системе «национального представительства», включая «поветовую демократию» (сеймики) и великолепный парламентаризм (Сейм), предлагает нам сильно деформированную конструкцию. Нам скажут, что приукрашивание сарматских традиций было неизбежно, а может быть, и нужно в стране, где шляхетская культура безраздельно царила вплоть до XX в. и где только она была способна активно содействовать выживанию нации в эпоху разделов и советского господства. Но не помешало бы проанализировать, приемлемы ли некогда простительные сарматские порывы теперь, когда Польша вернулась в семью “нормальных” европейских государств» (цит. по: с. 77).

И под конец статьи – еще одно замечание, где автор указывает на роль сарматского мифа в той «исторической политике», которая с некоторого времени действует в Польше: «Так же как античная культура и античные ценности представляли собой для сарматов маскарадный костюм, сегодня фальсификация истории сарматской эпохи представляет своего рода маскарад современного поляка. Ну что ж, у меня складывается впечатление, что сеть псевдоценностей, весь метаязык мифа выглядят мощнее, чем честная история» (цит. по: с. 77).

Расстаться с мифом трудно, а продолжать жить внутри него – невозможно. Можно только надеяться, что фундаментальное переистолкование канона национальной культуры даст возможность выдвинуть интеллектуальные предложения, привлекательные и для «нормальных» европейских государств.

С.А. Гудимова

МЕТОДОЛОГИЯ ГУМАНИТАРНОГО ЗНАНИЯ

Л.В. Скворцов

МЕТАМОРФОЗЫ ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАМЯТИ: КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ (ОКОНЧАНИЕ)

6. НОВАЯ МЕТОДОЛОГИЯ?

Как реально проявляет себя в современной ситуации разлом цивилизационного времени? Если единство цивилизационного времени выражается в том, что прошлое, а вместе с тем и константы онтологии прошлого определяют цивилизационное своеобразие настоящего, а значит и влияют на историческую траекторию формирования будущего, то в современной ситуации, как представляется, происходит ослабление исторической традиции.

Глобализация приводит к «смешению» цивилизаций. Соответственно происходит упадок главной функции онтологии прошлого как константной основы формирования самосознания человека.

Онтология прошлого определяла очевидность смысла жизни, который состоял в служении своей стране. В этом служении человек **находил свое личное бессмертие**, становясь моментом цивилизационного целого.

Упадок функции онтологии прошлого коренным образом видоизменяет ориентацию смысла. Смысл теперь обнаруживается **в жизни самого индивида**. Страна из цивилизационной цели в себе превращается в предмет потребления.

Потребительское общество допускает поиск личного смысла **во всем и везде**, в том числе и вне своей страны. Так возникает духовно неоформленный конгломерат индивидов, осознающих свою странную общность в новой реальности, возникающей параллельно исторически сложившимся цивилизациям. Человек раздваивается,

находя истину своего бытия в стране и вне ее, и там, и там, везде, и находя в раздвоенной ситуации **единственно верное основание** выбора. Это основание – личная выгода, личный интерес. Но вместе с абсолютизацией личного интереса происходит **утрата и личного цивилизационного бессмертия**. Индивид, теряя возможность самореализации в цивилизационных константах, обретает духовную пустоту. Массовый поворот самосознания к себе как абсолюту и утраты абсолюта как цивилизационного целого является исходным пунктом, в котором начинается духовная эрозия традиционных цивилизаций. Вместе с тем формируется новая однородная реальность, которая проявляется себя в различных странах и регионах, хотя и с разной степенью интенсивности. В этом проявляется онтология будущего.

Если сущностью истины онтологии прошлого является признание абсолютной ценности цивилизационного целого, то в онтологии будущего теперь абсолютную ценность приобретает индивид и его права. Раздвоение абсолютного и является парадоксом современного духа. Традиционно цивилизационная истина отождествлялась с онтологией прошлого, так что для человека выбор истины не представлял гносеологической проблемы. Делая правильный выбор, человек сливался с цивилизационным субъектом.

Теперь же он оказывается перед выбором, в котором онтология прошлого – не единственный носитель цивилизационной истины. Как возможно воссоздание цивилизационного субъекта в условиях этого парадокса? Если индивид говорит «да» признанию своей абсолютной ценности, то тем самым он говорит «нет» признанию абсолютной ценности цивилизационного целого и наоборот. Как сделать правильный выбор в этой ситуации?

а) Загадки цивилизационной истины

Раздвоение абсолютного означает распад единства цивилизационной онтологии. Какую онтологию – онтологию прошлого или онтологию будущего – необходимо удерживать в памяти, чтобы не проиграть в современной жизни? Ответ на этот вопрос зависит от понимания цивилизационной истины.

Человек исторически сталкивается с загадками цивилизационной истины. Вопрос, заданный Христу Понтием Пилатом: «Что

есть истина?» – отражает эту загадочность ситуации. Истина стояла перед Пилатом в своем эмпирическом воплощении, однако странным образом Пилат видел и вместе с тем не видел ее.

Казалось бы, нет ничего проще истины. Истина есть то, что есть, некая эмпирическая очевидность. Однако цивилизационная истина кажется уникальной. В этой уникальности она и сакрализуется. Каждая цивилизация следует своим сакрализованным истинам, которые полагаются незыблемыми как вечность. Значит ли это, что универсальной истины не существует? Если ее нет, то ставится под сомнение вечность и сакральность региональных истин. Они – лишь локальное **мнение**.

Вместе с тем очевидно, что исторически региональные истины через взаимодействие цивилизаций превращаются в мировые. Однако и здесь их поджидают свои парадоксы. Исторически возникающие универсальные истины, такие как «не убий!», «не лжесвидетельствуй», «не делай другому того, что не хотел бы, чтобы другие делали тебе самому», кажутся очевидными, существуют друг с другом, но не являются составными частями единой логически последовательной системы. В силу этого оказывается, что универсальные истины, казавшиеся очевидными, «побивают» друг друга. Это не признак гносеологической ограниченности прошлого. Эта ситуация характеризует и реалии настоящего.

В качестве примера можно привести возникшую в наши дни ситуацию, столкнувшую в, казалось бы, неразрешимом противоречии универсальный принцип нерушимости целостности государства, с одной стороны, с фактической реализацией самоопределения нации, вышедшей из состава данного государства и создавшей собственное государственное образование – с другой.

Как в этом случае должен решаться вопрос о **международном признании** нового государства? Как разрешается парадокс несовместимости двух универсальных истин? Он разрешается путем отсыла к смыслу истины онтологии возможного будущего.

При выяснении ситуации отделения и обнаружении, что нахождение в составе прежнего государственного целого чревато физическим истреблением народа, реализация права на самоопределение и образование самостоятельного государства должна быть признана легитимной. Так произошло в случае признания Россией таких государственных образований, как Южная Осетия и Абхазия.

Цивилизационные парадоксы, возникающие в контексте последовательности глобальной политики, могут казаться явлением исключительным.

Однако повседневный логический стресс, возникающий при принятии решений, свидетельствует о том, что ситуационная парадоксальность имеет в своей основе как политические, так и более общие цивилизационные основания. Эпистемическая традиция в качестве непременного условия легитимности истины полагает логическую последовательность. Если «А» вы полагаете истиной, то «не-А» есть отрицание истины. «Не-А» как истина может быть только странным исключением, признаваемым в качестве такого в силу экстремальных обстоятельств. Но как быть с эпистемической традицией, если феномены, считавшиеся исключительными, обретают массовый характер. Что в этой ситуации имеет эпистемический приоритет – принцип или фактическая специфика ситуации?

Возникали ли подобные ситуации в историческом прошлом и получали ли они методологическое осмысление? Подобные ситуации возникали в переломные эпохи. Переломная эпоха меняет «правила игры». Исходные принципы, полагавшиеся критерием истины, превращаются в не-истину. Соответственно изменяются кардинальным образом основания оценки истинного и неистинного в цивилизационном смысле. Вместе с этим процессом происходит изменение цивилизационного субъекта. Прежний субъект утрачивает роль носителя нравственной истины. Его место занимает новый субъект, с новым пониманием оснований истинной нравственности. Однако как понимать современную ситуацию, когда процесс глобализации приводит к эрозии прежнего цивилизационного субъекта. Значит ли это, что его место должен занять не цивилизационный, а какой-то иной субъект? И может ли прояснить эту ситуацию исторический опыт?

Особый интерес в этом контексте представляет опыт Европы, где происходили кардинальные цивилизационные перемены.

Для европейского самосознания характерны кардинальные духовные события, послужившие началом смены «правил игры».

Таким событием была эрозия абсолютных оснований католической веры. Тараном католической веры стал гуманизм эпохи Возрождения. Средневековая Европа опиралась на последовательность нравственной логики. Эта последовательность определялась

сакральным характером заветов Священного Писания. Эти заветы в силу их божественного происхождения, казалось бы, не могли подвергаться сомнению. Вместе с эрозией сакральной традиции возникает, однако, повседневное нарушение последовательности нравственной логики. Заветы Священного Писания стали корректироваться разумом самого индивида, который брал **на себя** функцию судьи и нравственного авторитета. С утверждением иронии разума наступает эпоха **духовного плюрализма**. А это – путь к цивилизационному хаосу.

В этом контексте и следует оценивать ту фундаментальную задачу, которую решала философия, превратившаяся из служанки теологии в автономную духовную силу, способную нейтрализовать угрозу нравственного хаоса, разъединяющего, подобно ржавчине, несущие конструкции цивилизации.

В лоне философии был сформулирован категорический императив, провозглашающий в качестве истины норму нравственного поведения, которая способна становиться общим законом. Философия провозгласила человека в качестве цели, а не только как средства достижения цели. Тем самым философия, и в этом историческая заслуга И. Канта, поставила духовный заслон макиавелизму, возродив к жизни традиционное нравственное требование не делать другому того, что не хотел бы, чтобы это делали тебе. Философия также предложила в качестве критерия нравственности считать такое действие, которое приносит наибольшее благо наибольшему количеству людей. Ни моральные формулы кантианства, ни соединение утилитаризма с альтруизмом, предложенное Иеремией Бентамом, не выводились из опыта. Они декларировались как очевидные истины. На основе философской веры и происходило формирование нового цивилизационного субъекта и новой цивилизационной онтологии, соединяющей истину прошлого с истиной настоящего и будущего.

Философская вера – исходное основание новой логики, принятия универсальных принципов разума в качестве очевидных истин, определяющих последовательность принимаемых практических решений. Именно эта логическая последовательность и воспринималась как свидетельство истины; нарушение логической последовательности становилось знаком беспринципности, а значит ошибочности практического решения. В сущ-

ности это было приложение философского догмата к секулярному знанию. Казалось, что в этом приложении преодолевались противоречия догматов религиозных конфессий и открывался беспрепятственный путь торжества разума во всех сферах жизни человека.

Но, как оказалось, философия двинулась тем же путем, которым шла и религия, требовавшая от своих adeptов неукоснительной последовательности. «Кто нарушит одну из заповедей сих малейших и научит так людей, – говорил Иисус Христос, – тот малейшим наречется в Царстве Небесном»¹.

Прослеживается связь логики философской веры с ригоризмом Откровения. Парадоксальным образом именно этот ригоризм иставил под угрозу исторически сложившиеся структуры жизни и общественных отношений.

Так нравственное совершенство, по определению Иисуса Христа, требует следованию следующей максиме: «Пойди, продай имение твое и раздай нищим; и будешь иметь сокровище на небесах; и приходи и следуй за мной»².

«Я говорю вам: Любите врагов ваших, благословляйте проклинающих вас»³. Последовательная реализация таких нравственных требований влекла за собой разрушение оснований успеха в реальной исторической жизни. Как оказалось, и философская последовательность таила в себе неизбежность социальных катаклизмов. Так, эпоха Просвещения опиралась на философию разума, требовавшего последовательной реализации универсальных принципов справедливости, свободы, равенства и братства. Хотя истинность этих универсалий постулируется и кажется совершенно очевидной, однако их последовательная практическая реализация порождает трагические для человека последствия. Символом этих последствий стала **гильотина**. Отделяя головы людей от их туловища, гильотина вместе с тем отделила и общий знаменатель универсалий от их числителя.

С парадоксами последовательности гуманитарного знания пришлось столкнуться и в XX столетии. Так, последовательная практическая реализация основополагающих принципов «единственно верной» научной теории общественного развития – принци-

¹ Мф. 5, 19.

² Мф. 19, 21.

³ Мф. 5, 44.

пов военного коммунизма в экономике и классового принципа в политике – вынуждает осуществлять коррекцию: в экономике – это НЭП, в политике – использование буржуазных специалистов на основных участках общественного руководства.

Характерно, что и последовательная реализация принципов неолиберализма в жизни России в 90-е годы XX в. привела к экономическому, социальному и демографическому кризису. Не значит ли это, что цивилизационная истина предполагает при последовательности принципов религиозной и философской веры допущение несоответствия эмпирии действительной жизни этим принципам. Здесь возникает феномен «мерцающей истины». Если принципы веры истинны абсолютно, то тогда эмпирия жизни неистинна. Если же эмпирия жизни – это и есть абсолютная истина, то тогда неистинны принципы религиозной и философской веры.

Проблема понимания мерцающей истины и встала во весь рост в современной ситуации, столкнувшейся с «сюрпризом» прогресса.

б) «Сюрприз» прогресса

За лежащим на поверхности противоречием между цивилизационными традициями и процессом глобализации вызревает беспрецедентный цивилизационный парадокс. Этот парадокс образуют два события: утверждение в современном мире доминанты произвола как следствия абсолютизации свободы и одновременное формирование глобальной информационно-технической инфраструктуры, в которой нивелируется роль свободного выбора. Так возникает **неопределенность онтологии цивилизационного будущего**. Утверждение права человека на неограниченность его свободы означает и право не следовать тем обязательным правилам, которые устанавливает для человека общество. Но если человек признает необходимость общих правил общества, то он должен согласиться с ограничением своего права на свободу. Однако в конечном счете это означает утверждение информационного контроля над человеком во всех сферах его жизни.

Онтология будущего как неограниченность свободы личности и онтология будущего как утверждение всеобъемлющего информационного контроля над человеком в своем взаимном отрицании превращают истину в некий фантом. Истина бытия человека ока-

зывается **невыразимой**. Это значит, что с точки зрения разума человек не в состоянии овладеть ситуацией своего бытия. Не этим ли объясняется нарастающая иррациональность поведения современного человека?

Время современной цивилизации – это время распятия человека на кресте, который образует историческая вертикаль нравственного произвола и горизонталь современного технологического детерминизма, лишающего человека возможности собственного выбора.

Можно ли снять человека с этого креста? Если да, то как это возможно сделать: идти ли путем возрождения традиционных цивилизационных констант или последовательно продолжать движение к тотальной компьютеризации и рационализации жизни?

Вопрос может быть поставлен еще более определенно: возможно ли нравственное возрождение и возрождение гармонии человеческого духа и необходимо ли оно вообще в ситуации тотальной, компьютерной рационализации? Если все правильные решения просчитываются и задаются в компьютерных программах, то зачем учить и научить человека традиционным моральным и цивилизационным нормам? Возникающий цивилизационный парадокс подталкивает к заключению, что следует исходить из допущения, согласно которому XXI в. – это радикальный разрыв с традицией, век формирования принципиально нового цивилизационного мира. Современная цивилизационная ситуация ставит человека перед бесконечным рядом новых вопросов, на которые он должен давать ответ, если не хочет стать жертвой стихийного течения событий.

Бытуют рассуждения о науке XXI в. – говорится о физике, биологии, информатике. Но мало кому приходит в голову, что судьба человека заключена не в кварке, не в клоне и не в чипе, а в расшифровке современного цивилизационного порядка. Методологическая проблема гуманитарного знания в ситуации цивилизационного парадокса оказывается проблемой **адаптации** к теоретически невыразимой ситуации. Гуманитарное знание ставит задачу приближения к такому решению ключевых жизненных проблем, которое в теоретически невыразимой ситуации позволяет **сохранить человека и сохранить базисные структуры цивилизованной жизни**.

И эта проблема относится не только к очевидным глобальным аспектам современной международной жизни, но и к повсесе-

дневным заботам человека, в том числе и к его главной **озабоченности своей жизнью и своей смертью**.

Невыразимость общей истины бытия современного человека подталкивает индивида к признанию уникальности своей ситуации, которая не измеряется общими правовыми нормами и нравственными принципами. В океане жизни человек не имеет духовного компаса. Он теперь считает самого себя тем философом, который постигает **свою** истину и начинает осознавать силу индивидуального сознания. Но в чем заключается **действенная** сила индивидуальности сознания? Эта сила состоит в «открытости» личной философии, которая не признает принудительной силы общих принципов и правил жизни. «Открытая» философия позволяет избегать неразрешимых противоречий между принципами, которые считаются воплощением нравственной и правовой истины, и ситуационными потребностями человека здесь и теперь. Так, например, в условиях, когда общество сталкивается с массовым производством контрафактной продукции, человек, получая эту продукцию, поддерживает нелегитимную экономическую деятельность. Это безнравственно. Но, с другой стороны, он в своей контрафактной одежде чувствует себя удовлетворенным и равным тем, кто имеет финансовые возможности приобретать дорогостоящую неконтрафактную продукцию. Должен ли он отказываться от этого чувства? Ведь сохранение этого чувства одно из условий социальной удовлетворенности.

В условиях массовой коррумпированности чиновничества реальный человек, решая свои проблемы в структурах власти, вынужден считаться с особенностями нравственных ориентаций чиновников. Если он не считается с этими особенностями, он не достигает успеха в решении своих жизненных проблем. Давать взятку – аморально. Но неспособность решать практические вопросы – удел неудачника. Как определить правильность выбора в этой ситуации? Тупиковые ситуации выбора возникают не только для каждого отдельного индивида, но и для общества в целом. Так, в современной ситуации наблюдается массовое бесплатное присвоение результатов интеллектуальной деятельности, научно-технических открытий, брендов. Как оценивать такое присвоение – как ограбление, воровство или сегодня нужны какие-то иные, новые квалификации?

Беспрецедентное производство, распространение и потребление наркотических веществ ставит под угрозу интеллектуальное

и физическое здоровье наций. Значит ли это, что производство и потребление наркотических веществ должно быть повсеместно запрещено? В медицине использование наркотических веществ санкционировано законом. Как определить границы легитимного и нелегитимного потребления наркотиков? Перед этой проблемой оказалось современное право.

В сфере политической жизни наблюдается успешное восхождение к вершинам власти фигур, которые являются своего рода концентрированным воплощением высоконравственной риторики и цинизма. Как должно вести себя общество, когда возникает ситуационная потребность в увековечении памяти таких фигур? Поскольку общество перестает давать свои убедительные и однозначные ответы на такие вопросы, обеспечивая сохранение верности принципам и не подавляя интересы человека, то появляются группы индивидов, демонстративно противопоставляющие свой стиль жизни общественным вкусам. И это – не просто демонстрация приверженности к экстравагантной моде. Это – философия протеста против двоемыслия жизни в условиях цивилизационного парадокса.

Противоречивость ситуации и невыразимость определения правильного решения особенно отчетливо проявилась в контексте современных проблем медицины и генетики, проблем эвтаназии, абортов, использования человеческих органов для их пересадки, клонирования и т.д.

С точки зрения традиционной морали аборт должен рассматриваться **как убийство**, а значит – как нарушение священной моральной заповеди. Однако запрещение абортов влечет за собой серьезные негативные последствии, возникновение массовых абортов без необходимого медицинского сопровождения, болезни и смертельные случаи среди женщин. Казалось бы, «открытость» личной философии позволяет «умыть руки», спрятаться за принципом личной свободы. Каждый должен сам находить решение для самого себя, отвечать за самого себя. Но тогда зачем нужны мораль и право? С позиций философии Просвещения принцип свободы является безусловно истинным в принятии человеком решений относительно самого себя, своей судьбы. Однако с какого возраста начинает в полной мере действовать этот принцип? Можно ли отнести его к ребенку или юноше, которые не имеют достаточных

научных знаний и жизненного опыта и не способны принимать, с точки зрения взрослых, затрагивающие их судьбу правильные решения? Можно ли считать принцип свободы адекватным феномену эвтаназии? Разве человек сам дарует себе жизнь и поэтому может ею распоряжаться по собственному произволу? Если это не так, то он пытается объявить себя хозяином имущества, которое ему не принадлежит. Медицинское сообщество, как и общественность в целом, не может однозначно остановиться на каком-то одном определенном решении. С нравственными трудностями современный человек сталкивается и в истолковании своих отношений с миром животных и природой в целом. С одной стороны, безусловной истиной для человека является сохранение природы как той колыбели, в которой он родился и в которой только и возможна его жизнь, а с другой – жизнь человека «питается» уничтожением природы. На заре Просвещения существовала вера в то, что все так называемые «неразрешимые» вопросы могут быть решены путем реализации все более совершенных научных исследований. Однако по мере расширения масштабов воздействия человека на природу нахождение ответа на возникающий вопрос путем совершенствования научных изысканий в отдельных областях кажется уже недостаточно продуктивным.

В конечном счете все такого рода проблемы упираются в разрешение главного парадокса бытия современного человека. Поскольку человек не знает путей его разрешения, он начинает «плыть по течению». Куда несет человека это течение? Это течение несет человека к «открытой» философии, ко все более широкому противостоянию общественным вкусам и обществу в целом, как якобы **равнодушному** к мучительным нравственным проблемам, формально следующему нравственным нравоучениям, но не способному сохранять верность им в действительной жизни. И в этом потоке, который становится все более коллективным, происходит элиминация константной сущности «Я». «Я» становится моментом, адекватным динамике изменяющихся ситуаций, *настоящим*, так что ни прошлое, ни будущее, «уже» или «еще» не есть «Я». О личности уже нельзя говорить логически последовательно и определенно, она становится неуловимой и исчезающей. Это не значит, что на нее перестают действовать духовные факторы. Их действие формирует постоянное внутреннее противоречие человека. С одной

стороны, на человека продолжают действовать постулаты нравственных и цивилизационных традиций. Они в своей совокупности образуют требования **совести**. Следование этим требованиям приносит невыразимые духовные страдания и заводит человека в тупики. Но, с другой стороны, следование влиянию случайного стечения обстоятельств приводит человека к осознанию самого себя как **бессовестного существа**. Рожденные цивилизационным парадоксом нравственные противоречия создают угрозу духовного разрыва современного человека, толкающего его к патологии рассудка. Болезненный интерес современной культуры к вопросам психиатрии имеет под собой определенную цивилизационную почву.

С этим связан и поиск альтернативы традиционному пути нравственного формирования человека.

в) Альтернативный путь

С точки зрения гносеологической необходимость альтернативного пути вытекает из невозможности решения жизненно важных практических задач, опираясь на традиционную логику. Принимаемое решение с точки зрения традиционной логики либо следует принципу добра, либо несет зло, либо является истинным, либо ложным. Последовательность, опирающаяся на эту логику, заводит в конечном счете в тупик.

Так, например, очевидными условиями истины добра должны считаться сохранение жизни и сохранение природы как условия сохранения жизни. Одно добро не может существовать без другого. Сохранение жизни, однако, связано с обеспечением человека полноценным питанием, в том числе белковой пищей, а значит и с потреблением мяса. Если допускается мясная пища и в то же время считается необходимым для человека стоять на страже сохранения животного мира, то тогда вырабатывается особая политика убийства животных, которая в то же время не ведет к исчезновению стада. Скотобойня – это практическая реализация такой политики. Но эта политика предполагает «стренную» логику, обеспечивающую достижение истины. Реальное поведение следует логике кажущегося абсурда: «убийство и сохранение», «и да – и нет». Но ведь «да» логически исключает «нет», а «нет» исключает «да». Требуется либо изменение рациональных законов логики, либо специфическая ир-

рациональная интерпретация истины. Аналогичные проблемы возникают при изготовлении прекрасной и удобной верхней одежды человека из шкур животных. В отношении человека к миру животных, так и в отношении к осуществлению боевых операций в ходе войны начинает действовать какая-то особая, «странная» логика, соответствующая парадоксальности ситуации человека. Объяснение этой логики можно найти в представлении о «равенстве веющей». Существование добра обусловлено реальностью зла. Если существует истина, то должна существовать и не-истина. В этом смысле добро и зло, истина и не-истина в равной степени являются составляющими бытия человека. Признавая эту двойственность бытия, нельзя не признать и того, что в этом признании заключается духовная угроза. Если для индивида не существует превосходства добра над злом, истины над не-истиной, то результат выбора можно полагать субъективным. С точки зрения бесконечности универсума все итоги выбора также можно считать **безразличными**. В этой гносеологической ситуации сохранение цивилизации предполагает исключение индивида из процесса принятия решения. В противном случае будет нарастать вал нарушений правовых и нравственных норм.

Однако как это возможно в условиях современного цивилизационного парадокса? Для этого природу решений следует истолковывать не как нравственную, а как имеющую рациональный смысл в соответствии с критерием полезности. В этом случае индивид должен признать, что современный суперкомпьютер всегда выдает наиболее полезное решение, основанное на экспертном знании и рассмотрении всего многообразия возможных комбинаций. В ситуации цивилизационного парадокса необходима **логика не человека, а информационной машины**. Безоговорочно принимая эту логику, человек может выбраться из тупиков логических и нравственных противоречий. Тот факт, что огромные массы людей становятся жертвами информации, свидетельствует о том, что компьютер воспринимается как кардинальное решение казавшихся неразрешимыми духовных проблем. Человек получает искомый ответ на ключевой вопрос своей жизни.

Вера в универсальную рациональность компьютерной логики влечет за собой тотальную компьютеризацию и исключение индивидуального разума человека из механизма принятия решений. Человек должен получать готовые решения, думая при этом, что

принимает их сам. Как представляется, создание и повсеместное внедрение рациональных программ в отношении основных аспектов жизни человека и принятия решений может обеспечить новую рационализацию личного и общественного бытия, новый механизм социального управления. Таким образом, можно говорить о новой стратегии жизни. Эта стратегия позволяет «кустрианить» казавшиеся неразрешимыми нравственные проблемы. Это и есть исходное основание практической **философии**, определяющей общий тип социального поведения. Старая философия, допускающая различное толкование исходных оснований бытия, становится препятствием на пути создания нового мира. Эта новая философия будет означать радикальный слом исторической традиции. В условиях глобализации в масштабах всей планеты должен начаться всеобщий процесс отмирания цивилизационной памяти. Как кажется, она становится ненужной и даже вредной. Цивилизационная память кажется вредным явлением, поскольку для «гладкого» решения современных проблем сознание должно находиться в состоянии *tabula rasa*, «чистой доски», на которой можно начертать любые тексты. Машина не может и не должна иметь нравственного контроля со стороны религии и философии.

Обозначившаяся тенденция порождает тип поведения людей, для которых не существовало культуры Египта, Греции, Рима, культуры Европы. Они ведут себя в соответствии со стандартами, которые были приняты у первобытных племен. Их культурная первородность может лишь внешне маскироваться миром вещей, созданных потребительским обществом.

Они внутренне чужды религии и философии, которые ставят человека перед вечными проблемами смысла. Определение смысла ведет к расколу сознания, утверждению и отрицанию и в этом вечном движении происходит соприкосновение с цивилизационной истиной. Однако однозначная определенность компьютерной логики как раз и не терпит этих колебательных движений: истина должна быть однозначной и неколебимой, как скала. С этой точки зрения можно в полной мере оценить рожденную еще в XIX в. пророческую формулу министра Ширинского-Шихматова: «Польза философии не доказана, а вред от нее возможен». Если раньше философию «усмирияли» тем, что превращали ее в служанку теологии, то

теперь она должна обслуживать торжество информационных технологий. И это должно обеспечить социальную стабильность.

Индивиды, различающиеся содержанием своего нравственного самосознания и уровнями своих знаний и умений, будут принимать идентичные решения, если они научаются и привыкают извлекать эти решения с помощью клавиатуры компьютера. В итоге должны исчезнуть казавшиеся неразрешимыми противоречия между различными религиозными конфессиями. В конечном счете они должны отмереть сами собой. Аналогичным образом будет снят антагонизм между заповедями традиционной морали и философскими универсалиями Разума. Это – ситуация возврата человека в то первоначальное невинное состояние, о котором говорится в Священном Писании. Но насколько реален такой возврат и не является ли машинное сознание человека грехом, поскольку оно означает свободу от совести? И возможна ли оценка человека как личности, если он перестает быть субъектом и превращается в материал информационных систем?

В этой ситуации оказывается необходимым новый взгляд человека на самого себя. Представления о человеке как уникальной личности и высшей цели оказывается неадекватными. Происходит практическая реализация идеи, высказанной еще в 1841 г. в «Исповеди, или Собрании рассуждений доктора Ястrebцева», который утверждал, что «не разнообразие, не усиление личной индивидуальности, а единообразие, истребление личности должно быть следствием совершенства для человека; ибо дух человеческий один, свойства его одни»¹.

Эрозия цивилизационных и личностных различий превращает каждого индивида в средство практической реализации общих информационных правил. Всеобщий характер этой ситуации лишает смысла такие личностные, индивидуальные, нравственные категории, как любовь, дружба, верность, которые оказываются за **границами общих правил**. Так возникает цивилизационная сверхорганизованность, жесткая система отношений и правил, которая означает подавление цивилизационной природы человека, его свободы, что порождает **скрытое ожесточение** во всех структурах человеческих отношений. Скрытое ожесточение – это реакция на подавление глубинной цивилизационной сущности человека, за-

¹ Цит. по: Шпет Г. Очерк развития русской философии. – М., 2008. – С. 320.

ключенной в его свободе. Свободу нельзя представить как вещь, но она является той реальностью, которая лежит в основе признания фундаментальных ценностей, обеспечивающих цивилизационные соответствия между родителями и детьми, учителями и учениками, руководителями и подчиненными, работодателями и работниками. Человек открывает для себя ту истину, что использование идентичного программного обеспечения и возникающее в итоге компьютерное интеллектуальное и нравственное тождество вовсе не означают цивилизационного братства в реальном социальном смысле. Реальное братство предполагает *самопожертвование* и умение видеть в нем знак духовного величия. В этом и состоит сакральность традиционных принципов и моральных норм. Если сакральные принципы подчиняются пользе, достижению конкретных практических целей, они утрачивают свою подлинность. Как оказывается, невозможно наполнить сакральностью компьютерные решения. Если бы решения компьютера определялись сакральными отношениями, то они утратили бы свою рациональность. Владелец компьютера в системе реальных человеческих отношений всегда имел бы в итоге не выигрыш, а проигрыш. Аналогичным образом, если бы решения определялись достижением наибольшего блага для наибольшего числа людей, то они с точки зрения пользы индивида здесь и теперь выглядели бы как ошибочные.

Эволюция цивилизации создала в человеке качества **самосознания** и **свободы**, которые стали его «второй природой». На основе этой «второй природы» человек открывает в эмпирически данных реалиях **абсолютное** для себя. Открытие абсолютного коренным образом изменяет осознанный тип поведения человека и соответственно тип детерминизма. Человек оказывается способным действовать вопреки своей естественности. Но эта способность действовать **вопреки** относится и к компьютерной рационализации.

В этой способности проявляется реальность «Я», самости, знающей абсолютные ценности, без которых человек открывает себя как носителя **нравственной пустоты**. Осознание угрозы нравственной пустоты и утраты самого себя как личности порождают тенденцию возрождения традиционных ценностей. Таким образом, снятие цивилизационного парадокса путем признания реальности только одной информационно-компьютерной его стороны, оказывается мнимым решением проблемы. Несостоятельность альтерна-

тивного пути означает обострение концептуального аспекта проблемы. Какой путь следует признать ведущим к цивилизационной истине, если онтология прошлого, ориентирующаяся на традиционные цивилизации, теряет свое влияние, а онтология будущего не может найти точку своей опоры? Современные концепции отражают неопределенность толкования того направления, которое ведет к пониманию истины бытия.

г) Современные концепции

Современные концепции, как правило, предлагают идти путем **здравого смысла**. Что это означает? Это означает стремление найти методологическую основу здравого решения возникающих противоречий путем сочетания традиционных нравственных ценностей с рациональными правилами жизни информационного общества. С одной стороны, нравственные константы, сформированные в рамках традиционных конфессий, как и универсалии Разума, открытые философией, и сегодня оказывают влияние на общественное сознание. Но и влияние инфраструктуры информационного общества нарастает и все более определяет поведение человека. В этой ситуации представляется продуктивной взаимная коррекция доменов традиционной культуры и новой культуры информационного общества. Но для этого необходима теория такой взаимной коррекции, в результате которой возникает приемлемое решение кажущихся тупиковыми проблем.

Эта ситуация все чаще привлекает внимание философов и культурологов. Как отмечает Кари Гвен Коулмен, существует точка зрения, что современная ситуация требует радикального пересмотра сложившихся этических подходов и создания новых этических структур¹. Существует и такая точка зрения, что необходимы умеренные изменения, касающиеся создания новой этической теории, новых моральных ценностей, нового понимания достоинства. Однако никто конкретно не формулирует, в чем состоит сущность этой структуры и этой теории. А без этого нельзя сказать, можно

¹ См.: Coleman K.G. Casuistry and computer ethics // Metaphilosophy. – Oxford, 2007. – Vol. 38, N 4. – P. 474.

ли считать новые этические орудия адекватными для решения возникающих задач¹.

Коулмен анализирует точку зрения Тавани, отстаивающего необходимость пересмотра методологической схемы, которая использовалась в прикладной этике. Традиционный методологический подход ограничивал себя формами разрешения противоречий, уже давно известных, повторяющихся случаев и конкретных практик жизни.

Теперь же, считает Тавани, необходимо такое расширение методологии, которое облегчает решение морально неочевидных или морально трудных для понимания, ранее неизвестных или известных, но воспринимавшихся как «морально нейтральные», проблем². Поскольку вокруг компьютерных технологий возникает путаница, создавая тем самым теоретический вакuum, необходимо прежде всего устранить эту путаницу. А для этого, считает Тавани, необходима такая продвинутая методологическая схема, которая позволит раскрыть определенные нормативные черты, заключенные в самой **кибертехнологии**. Это также может помочь заполнить определенный вакум, имеющий место в нормативной политике.

Кари Коулмен, однако, считает, что представление, будто продвинутая кибертехнологическая методологическая схема будет лишь «незначительным» расширением традиционной или стандартной модели, является по меньшей мере наивным. Дело в том, что традиционные позиции вовсе не являются адекватным выражением современного морального мышления³. Современное цивилизационное мышление, сталкиваясь с неразрешимыми теоретическими противоречиями, нередко склоняется к **антитеоретической позиции**. Одним из вариантов такой альтернативной методологии является обрисованная Джероном Ван ден Ховеном **партикуляристская**, или **антитеоретическая**, методология. Партикуляризм, как крайняя реакция на традиционализм, фокусирует внимание на кон-

¹ См.: Coleman K.G. Casuistry and computer ethics // Metaphilosophy. – Oxford, 2007. – Vol. 38, N 4. – P. 474.

² См.: Tavani H.T. «The impact of the internet on our moral condition: do we need a new frame work of ethics?» the impact of the internet on our moral lives. – Albany, 2005. – P. 225.

³ Coleman K.G. Casuistry and computer ethics // Metaphilosophy. – Oxford, 2007. – Vol. 38, N 4. – P. 475.

крайних деталях исторически возникающих случаев, исключая все (например, принципы), что может сводить отдельные случаи в классы, как якобы сходные или подобные, тем самым устранив важность особых обстоятельств каждого случая. Если традиционная модель фокусирует внимание на подобиях, часто кодифицируемых в принципах, то партикуляризм – исключительно на отличиях. Однако поскольку, считает Ван ден Ховен, наши моральные суждения включают в себя и принципы, и отличия, то мы нуждаемся в таком методе, который устанавливает их равновесие. И Ван ден Ховен предлагает **метод широкого рефлексивного равновесия**, позволяющий установить баланс общих правил и интуиции относительно частных случаев, полагая приоритетом **соответствие** между нами, а не привилегированное положение одного над другим.

Вместе с тем очевидно, что метод широкого рефлексивного равновесия, претендующий на преодоление противоречия между генерализирующей и индивидуализирующей методологиями, может остаться на платформе абстрактного рассуждения, если не будет включать в себя расшифровку сущности исторически реальных конкретных решений субъекта, вместе с тем несущих общий цивилизационный смысл. Ван ден Ховен комментирует механизм этого метода как колебания между моральными суждениями **относительно данного случая** и моральными **принципами**, корректируя одно в свете другого и в свете относящихся к данной ситуации теорий. Таким образом достигается нужное «равновесие», означающее совпадение принципов и конкретных суждений¹. Очевидно, что Ван ден Ховен сопоставляет принципы, суждения и теории. Но это еще не **сфера самой жизни**.

Парадоксы действительной жизни ставят человека в ситуацию невыразимого, и важно понять, как он овладевает **этой** ситуацией, какой механизм принятия решений он использует и как происходит соединение индивидуального и общего в принятии конкретного решения. В современной ситуации практика жизни несет в себе такой новый смысл и такие противоречия, которые требуют нестандартных подходов для своей оценки. И здесь оказывается недостаточным метод широкого рефлексивного равновесия, спекулятивно устанавливающий единство общего и индивидуального. И не

¹ См.: Van den Hoven Jeroen. Computer ethics and moral methodology // Metaphilosophy. – Oxford, 1997. – Vol. 28, N 3. – P. 243.

случайно, подчеркивает Кари Коулмен, Ван ден Ховен защищает метод широкого рефлексивного равновесия скорее как **область эпистемологии**, нежели практической мудрости.

Встает вопрос, является ли современная ситуация совершенно уникальной с точки зрения возникающего парадокса соединения несоединимого на одном цивилизационном пространстве? Поскольку исторически происходили цивилизационные переломы, то не могли не возникать и попытки разрешения методологических трудностей, связанных с принятием оценок и решений, относящихся к нестандартным с традиционной точки зрения ситуациям. Такой цивилизационный перелом возник в процессе перехода от феодальных отношений к отношениям капиталистическим, когда сохранение сакральных принципов христианства в реальной жизни сочеталось с естественной практикой нравственной свободы, служение истинам не от мира сего – с торжеством индивидуализма, инерция вассальных зависимостей – с размывающими их рыночными отношениями.

И не случайно именно в этой ситуации возникают явления, которые с точки зрения традиционных подходов и принципов попадали в разряд не-истины, зла, тогда как с точки зрения содержательных аспектов тенденций нарождающейся новой жизни они воспринимались как благо, а значит как цивилизационная истина.

Своеобразной реакцией на противоречия переходного периода и становится рождение **Казуистики**.

д) Казуистика

Казуистика представляет интерес и для современных теоретиков, и для власти своей способностью соединять, казалось бы, несоединимое. Вместе с тем методология казуистики требует своей адекватной оценки.

Казуистика обозначила путь принятия практических решений и тем самым важный аспект цивилизационной памяти, а именно возможность адаптации исторически возникшего метода к ситуации современного цивилизационного парадокса.

Власть может принимать решения и без какого-либо специального эпистемологического метода. Она может опираться на **тайство** выработки решения. Но этот механизм действует лишь в условиях реальности **авторитета** субъекта, принимающего решение.

Отсутствие или недостаточность личного авторитета требует установления авторитета **закона**, а значит открытости механизма принятия решения. Закон предполагает равное действие для всех и при всех обстоятельствах. В этом и состоит его авторитет, т.е. он основывается на **повторяющихся случаях**, которые в силу повторяемости и подпадают под закон. Но как быть с ситуациями, которых ранее не было и которые можно считать эксклюзивными? Как вообще поступать с применением общих принципов и правил к ситуациям, которые не являются идентичными?

Если ситуации настоящего идентичны ситуациям прошлого, то тогда правомерно изучение и использование методологических уроков, которые были выработаны в историческом прошлом и сохранены в цивилизационной памяти. Если традиционные представления о механизмах принятия правильных решений кажутся не соответствующими новой ситуации, то непредсказуемыми становятся и последствия вмешательства или невмешательства власти в ход событий.

Кризисная эпистемологическая ситуация разрешается выработкой сложной методологии, позволяющей соединить признанную истину принципа с уникальностью фактической ситуации. Это и пыталась сделать высокая казуистика. В сущности можно видеть определенную параллель исторической ситуации высокой казуистики и современной ситуации. Онтология прошлого, как сумма цивилизационных констант, встречается с экстремизмом новой ситуации. Какой путь к истине предлагает осмысленная методология? И какую роль в этом осмыслении может сыграть высокая казуистика? На этот вопрос и пытался дать ответ Кари Гвен Коулмен.

Высокая казуистика родилась и практически действовала в течение целого столетия (1550–1650). Она возникла в ситуации, когда новые факты жизни требовали корректировать признанные в обществе сакральные принципы, а принципы продолжали оказывать свое определяющее влияние на общественную ментальность. Абсолютный авторитет сакральных принципов **не допускает колебаний, сомнений и неких приближений** к истине. Критерий истины дан, так чтостина либо присутствует здесь и теперь, либо она отсутствует, ее нет. Между тем реальная ситуация свидетельствовала о том, что не существовало очевидного ответа «да» или «нет» при оценке конкретных случаев в данной ситуации.

Кари Коулмен видит смысл высокой казуистики в создании практических механизмов принятия решений применительно к сложным случаям.

Исходным для принятия решений оставалась сумма признанных принципов. Применительно ко времени высокой казуистики это были десять заповедей и семь смертных грехов, зафиксированных в Священном Писании. Хотя современные философы морали действуют на основе секулярных, а не религиозных структур, однако осмысленное упорядочение казуистикой рассматриваемых случаев позволяет оценить их достаточно систематичную таксономию. Вначале казуист предлагает определение ключевых терминов. Затем он предлагает примеры случаев, в свете которых вопрос может быть поставлен. При этом случаи подобраны таким образом, что наиболее очевидные отклонения от них открывают своего рода серии. Крайние случаи при этом служат образцами (случаями парадигм), иллюстрирующими наиболее яркие нарушения принципа.

Затем предлагается рассмотрение отклонений от парадигмы в контексте различных комбинаций и обстоятельств, а также мотивов, которые делают отклонение не столь очевидным. Это движение от ясных и простых случаев к более сложным и более неясным было стандартной процедурой для казуиста. Можно даже сказать, что это была сущность казуистического способа мышления. И вместе с тем первая черта казуистического метода – это упорядочение случаев, их подведение под определенный принцип с помощью парадигм и аналогий.

Такое описание методов казуистики было дано Джонсеном и Туулмином в 1988 г.¹ Сложности современной ситуации в принятии концептуально обоснованных решений все чаще становятся предметом теоретического осмысления. Расчет на то, что в действительной жизни можно игнорировать возникающие противоречия цивилизационной жизни, руководствуясь ситуационным мышлением, используя различные подходы, которые кажутся наиболее подходящими здесь и сейчас, сочетая их в различных прагматических комбинациях, сегодня не оправдывает себя. Такой подход оказывается толчком для все более широкого распространения скептицизма и нравственного нигилизма.

¹ См.: Jonsen A., Toulmin S. The abuse of casuistry: A history of moral reasoning. – Berkeley, 1988. – P. 251–252.

Что в аналогичных ситуациях предлагает казуист? Казуист не отрекается от принципов, но он оценивает, насколько данный принцип подходит к конкретному случаю. Если принцип не подходит, он заменяется другим, более соответствующим характеру данного случая.

Вместе с тем применение принципов и установленных образцов как парадигм для оценки конкретных случаев не должно превратиться в насилие над спецификой случая. Если случай выпадает из классического образца, то тогда казуист для определения его смысла апеллирует к традиционному списку обстоятельств. Этот список включает в себя необходимость точного ответа на вопросы: кто, что, где, когда, почему, как и какими средствами?

Очевидно, что, давая точный ответ на эти вопросы, казуист приближался к истине, пониманию смысла случая и к правильной оценке конкретного действия человека в конкретной ситуации, не нарушая при этом установленных исходных принципов и не ставя под сомнение парадигмы классических ориентиров.

В обобщенном виде можно выделить три черты методологии казуиста. **Первая** черта – это подведение случая под определенный принцип с помощью образца или аналогии. **Вторая** черта заключается в опоре на аргументы, которые позволяют применять формулы, взятые из итогов традиционных дискуссий и афоризмов. Они могли служить в качестве дополнительной поддержки выдвигаемых аргументов и исторической гарантией их истинности. Короче, казуист стремился показать, что данный случай принадлежит к уже описанным ранее и получившим адекватную оценку. И **третья** черта – это идентификация конкретных обстоятельств данного случая, которая позволяет осуществлять коррекцию оценки относительно тех требований, которые вытекают из принципа. Тем самым фактическая специфика случая позволяет корректировать применение принципа и признанных образцов, не отрицая их истинности. **Казуист разделяет сложившееся представление о единстве сущности истины и в конечном счете стремится к достижению такого единства.** Предварительная оценка носит характер **возможности** истины. Соответственно, квалификация конкретного случая с точки зрения единства истины могла ранжироваться от «определенной» до «едва ли возможной». Она могла включать в себя и не столь крайние различия. Квалификация также зависела от используемых внутренних и внешних возможностей, т.е. или от каче-

ства собственных аргументов, или же авторитета мудрого человека, под воздействием советов которых принималось решение.

Анализируя различные возможности, казуист собирал мнения экспертов, которые необязательно совпадали. Таким образом осуществлялась аккумуляция различных мнений, что позволяло дать оценку всех аспектов данного явления и улучшать практическую определенность окончательного заключения. Чтобы последовательно, шаг за шагом выявить единую линию логической аргументации, казуист рассматривает различные доводы, вытекающие из текста Священного Писания, цитаты канонического права, из апелляций к справедливости, а также фактическую достоверность позиций. В итоге вырисовываются несколько вариантов оценки, которые, однако, сводятся в единый заключительный аргумент. Таким образом, методология казуистики принципиально отличается от партикуляризма и от методики широкого рефлексивного равновесия. Партикуляризм как антитеоретическая методология и метод широкого рефлексивного равновесия не формируют ту практическую позицию, с которой можно высказывать достаточно определенные суждения относительно того, что можно считать правильным, а что неправильным применительно к жизненной ситуации человека. Однако если казуистика не приводила к единственному обоснованному морально и фактически решению, то возникала неопределенность, которая раскалывала казуистическое сообщество. Именно внутренний раскол и неспособность принять окончательное решение предопределили конечное падение авторитета казуистики.

И здесь возникает вопрос: было ли это падение следствием порока казуистики как метода выяснения истины или же оно было следствием непонимания противоречивой природы цивилизационной реальности? В сущности это не один, а два вопроса, и можно сказать, что кризис казуистики отражал как односторонность в толковании истины, так и связанные с этим непреодолимые трудности в толковании и оценке цивилизационной реальности переходного периода.

е) Цивилизационная реальность и поле истины

Как характер цивилизационной реальности влияет на понимание истины? Поскольку казуист не ставит этого вопроса, он по-

падает в эпистемологический тупик. Представление казуиста об истине требовало однозначности вывода, тогда как цивилизационная реальность данного времени по сути дела **исключала возможность такой однозначности**. Это и стало камнем преткновения для высокой казуистики.

Прояснить ситуацию помогает иллюстрация, предложенная Кари Коулменом. Кари Коулмен говорит о тех трудностях, которые возникли у казуистов при оценке феномена **ростовщичества**. Ростовщичество толковалось как требование чрезмерного процента на выданный заем в ситуации, когда клиент отчаянно нуждался в деньгах. Такой чрезмерный процент приравнивался по своему нравственному смыслу к грабежу и оценивался как тяжкий грех. Такой однозначной должна была быть оценка казуиста. Но она сталкивалась с изменением фактической ситуации цивилизационной реальности. Ростовщичество утрачивает однозначность греховного смысла, когда возникают новые возможности перевозки больших объемов грузов и выгодной коммерции. Капитаны морских судов стали под большие проценты получать денежные средства от торговцев. Это можно было трактовать как ростовщичество, т.е. как грех. Но поскольку капитаны имели значительно возросшую выгоду от торговли, то займы под большой процент можно было оценивать как партнерское участие в общем бизнесе, а не ростовщический заем в отчаянной ситуации. Теперь партнеры вместе делили и риск, и получаемый большой доход. Можно ли было **такое** ростовщичество отождествлять с бессовестным грабежом? Изменения цивилизационной действительности формировали феномен, совпадающий по форме с ростовщичеством, внутри которого рождалось новое содержание, которое можно было определять как выгодное, хотя и рискованное, вложение капитала. Ростовщичество – это тяжкий грех, а вложение капитала с получением заслуженного дохода можно оценивать как добродетель. Какой здесь должна быть однозначность оценки?

Аналогичная ситуация возникает и с оценкой лжесвидетельства. Существует сакральный завет: «Не лжесвидетельствуй!» Лжесвидетельство также оценивается как тяжкий грех. В период Реформации, однако, инквизитор, олицетворяющий волю правящей католической власти, мог отправить свою жертву за ее духовные убеждения на страшные мучения или даже на смерть. Однако сто-

ронники Реформации не считали инквизитора орудием утверждения истинной веры. Скорее наоборот, он был носителем искаженного вероучения. В этой ситуации жертва инквизиции получала религиозную санкцию, освобождающую от обязанности правдиво отвечать инквизитору на его вопросы и давать ему исчерпывающие ответы. Казуистика столкнулась с этими различиями, так что необходимо было уяснить смысл интерпретации реальных отношений и вещей, которые, казалось бы, нарушали священные заветы. Что такое ростовщичество – тяжкий грех или добродетель? Что такое лжесвидетельство – тяжкий грех или средство спасения истинно верующего? Оставаться в границах однозначных оценок с позиций признанных принципов оказывалось все более затруднительным.

Каким образом Кари Коулмен реагирует на проблему, с которой столкнулась высокая казуистика? Ответ на этот вопрос тем более важен, что и современная казуистика, по мнению Кари Коулмена, придерживается традиционных позиций, продолжает апплицировать к традиционному таксономическому порядку случаев, включая идентификацию парадигм и доказательств по аналогии путем рассмотрения сходных обстоятельств. При этом делается гносеологический акцент на том, что отнесение конкретных случаев к тем или иным парадигмам скорее носит **социально сконструированный характер**, а не открывается в реальных отношениях фактов и вещей. Истина здесь носит прагматический и семантический, но не онтологический смысл.

Иными словами, парадоксы и противоречия современной эпистемологии следует скорее относить к механизмам целесообразного конструирования интеллектуальной реальности, а не к самой действительности. Соответственно Кари Коулмен и предлагает рассматривать казуистику как механизм установления баланса между крайностями традиционалистской методологии, дедуцирующей заключения из принципов, и антитеоретической (или партикуляристской) методологией, изолирующей случаи друг от друга¹. Коулмен считает необходимым подчеркнуть своеобразие своей позиции в отношении казуистики. Он считает, что ее методы должны быть использованы для решения современных практически значимых проблем информационного общества.

¹ См.: Coleman K.G. Casuistry and computer ethics // Metaphilosophy. – Oxford, 2007. – Vol. 38, N 4. – P. 482.

И здесь необходим определенный выход за пределы сложившихся традиций. Необходимо вырабатывать новые парадигмы для формирования новых таксономических категорий, проявив уважение к экспансионистскому зову «новой этики», по видимости соединяющей новации с традиционным анализом. При этом складывается впечатление, что Кари Коулмен, сталкиваясь с фундаментальными трудностями современного цивилизационного парадокса, вполне сознательно дрейфует от них в сторону узких практических проблем, решение которых дает эффект здесь и сейчас. Лучше синицу в руки, чем гоняться за журавлем в небе.

В этом контексте методология высокой казуистики представляется подходящей для решения задач, связанных с определением парадигматических случаев в информатике. Как используется методика парадигм для решения конкретных практических задач? Если, например, мы имеем дело с компьютерным диском, то можем рассматривать его как созданный физический объект, такой как стол или стул. Согласно трудовой теории стоимости, он должен иметь цену, соответствующую трудовым затратам. Но компьютерный диск – это не только физический объект; он содержит определенную информацию. И в этом смысле он больше похож на **книгу**, нежели на стул или стол, а значит это скорее **интеллектуальная**, нежели физическая, собственность. Интеллектуальная собственность оценивается не столько по затратам труда, сколько по тому, как и какой общественной потребности она отвечает. Таким образом, выработка парадигм применительно к современной реальности и размещение конкретных случаев в сконструированной интеллектуальной реальности может помочь получить ответ на важные практические вопросы. Так, например, как следует оценивать компьютерный диск? Две стороны компьютерного диска должны получить определенную оценку для того, чтобы решить практический вопрос: что лучше подходит для его защиты – копирайт или патент? Для ответа на этот вопрос и предлагается использовать концепцию парадигмы, которая может быть применена к созданию таксономического ряда интеллектуальной собственности.

Парадигмы интеллектуальной собственности включают книги (которые защищаются копирайтом) и машины (которые защищаются патентами). Необходимо также установить, какой путь обращения с интеллектуальной собственностью лучше всего подходит

для электронных файлов. И поскольку электронные файлы не тождественны, то нет и единого ответа на этот вопрос. Концепция парадигмы, считает Коулмен, может быть применена и к характеристике программного обеспечения. Однако это – особый случай, который требует видеть в нем новую парадигму интеллектуальной собственности. Видение новой парадигмы лучше, чем плохое включение в существующие парадигмы. Таким образом, цивилизационную память применительно к информационному обществу можно толковать как сохранение и творческое применение методологии казуистики для решения актуальных проблем.

Кари Коулмен полагает, что компьютерные технологии следует рассматривать не как самостоятельный механизм принятия решений, а скорее как инструмент человеческих действий. При этом ключевое значение для решения встающих в области информатики проблем приобретает конструирование интеллектуальной реальности. Компьютер можно рассматривать как средство такого конструирования. И как субъект этого конструирования человек обретает свою «самость». Ошибочно считать человека лишь средством обслуживания информационных технологий.

Таким образом, методы казуистики должны находиться в рабочем состоянии и в этом случае их можно успешно применять для решения современных проблем. Правда, сам Коулмен не дает своих окончательных однозначных ответов; он скорее ставит и заостряет внимание на сложности возникающих проблем. И если высокая казуистика, даже при ее творческом применении, не дает ответа на эти проблемы, то взор исследователя обращается к человеку как демиургу цивилизационного творчества. Этим путем следует и Кари Коулмен. Происходящие в мире цивилизационные изменения порождают ситуации, в которых принятие правильных решений представляется и проблематичным. Но именно существующий цивилизационный вакуум и делает нас самих ответственными за принимаемые решения.

И мы, подчеркивает Кари Коулмен, сами несем ответственность за выбор, ответственность, **создавая** новую интеллектуальную реальность и самих себя посредством этого выбора.

Апеллируя к экзистенциализму, Кари Коулмен подчеркивает, что ответственность за выбор – это не только определение новой политики. Выбор означает создание моральных границ в решении

проблем и анализе тем, поднимаемых компьютерной технологией. И в этом процессе мы **воссоздаем самих себя**. Именно в казуистике Коулмен видит тот путь, который указывает на возможность возвращения современного человека к **своей собственной сущности**, т.е. к человеку, делающему свободный выбор, отвечающий за этот выбор, формирующий новую реальность, в которой он воссоздает самого себя.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Воссоздание человеком самого себя в качестве знающего смысл жизни и свою роль цивилизационного субъекта в современной ситуации обретает две основные тенденции. **Во-первых**, это признание абсолютной истины универсальных **нравственных принципов**, призванных оказывать определяющее воздействие на все стороны общественной жизни, в том числе экономику, политику и культуру. Цивилизация с этой точки зрения означает реализацию универсальной нравственной идеи. Конкретной парадигмой такого представления можно считать образ жизни, возникающий на основе последовательной реализации учения пророка Мохаммеда, Корана и Сунны как начала всех начал, заключающих в себе все наилучшее, что может быть в этой жизни и за ее пределами. **Во-вторых**, это признание приоритета **фактического успеха** как критерия оценки взглядов, идеологий, теорий, нравственных представлений. Фактический успех во всех сферах жизни – это та **действительная**, а не воображаемая истина, следуя которой человек создает реальный базис цивилизации, имеющей универсальный характер и смысл. Цивилизация с этой точки зрения – это практическая эффективность и целесообразность как истина для всех. Конкретной практически реализованной парадигмой такого представления провозглашается американский образ жизни. Две парадигмы, как знающие себя истины цивилизации, сегодня сталкиваются реально не только в духовной конкуренции и теоретических дебатах, но и в процессе неспровоцированной агрессии, с одной стороны, и в террористической практике – с другой.

Значит ли это, что мир сегодня исчерпывается двумя цивилизационными истинами, ни одна из которых не может отступиться от себя самой и встать на путь, который с ее позиции представля-

ется ложным? Если это так, то тогда современный мир не имеет позитивной перспективы.

Но здесь правомерно поставить вопрос: можно ли считать, что физическое уничтожение или военное подчинение субъекта, знающего **иную** истину, приведет к полному и окончательному торжеству **своей**? Разве истина исчезает вместе с исчезновением ее эмпирического носителя? Обращение к исторической памяти убеждает в том, что это не так. Видение массами цивилизационной истины через призму исторически сложившихся парадигм сегодня сталкивается с такой действительностью, которая в эти парадигмы никак не укладывается. Это, прежде всего, **глобализация**. Адекватный путь глобализации требует соответствующей новой культуры массового самосознания. Это – проблема, которая кажется не поддающейся практическому решению. Однако с аналогичной трудностью сталкивается цивилизация и в условиях становления демократии. Из экономических, политических интересов и культурных предпочтений не возникает общего понимания пути, а значит отсутствует и целостность народа. Поэтому править начинают олигархические группы. Вместе с тем демократические институты позволяют массам оказывать влияние на государственные решения. Для этого каждый гражданин должен осмысленно отвечать на вопросы: кого выбирать в органы государственной власти, как судить людей, работая в судах присяжных, как влиять на депутатов и членов Общественной палаты и т.д. Но на чем должен основываться общий вектор их решений – на личной предвзятости или на знании цивилизационной онтологии? В первом случае мы получаем разнобой мнений; во втором – поворот всех или большинства лицом к общей позиции.

Если принимающие решения руководствуются своими настроениями, то и решения испытывают на себе колебания настроений. Вместе с тем цивилизационный корабль теряет остойчивость. Цивилизационная онтология обеспечивает целостное видение истории. «Попадание» в цивилизационную онтологию превращает прошлое в остроактуальное настоящее, а виртуальное будущее – в реальную силовую составляющую жизни. Цивилизационная онтология – это духовно-интеллектуальное создание, которое и становится ключевым фактором общего самосознания народа как единого целого, предопределяя объективные критерии оценки цивилизационного

смысла настоящего и цивилизационной цели будущего. Вне цивилизационной онтологии каждый знает истину бытия как **свое** личное удобство, и в итоге население становится нецивилизованным.

Цивилизационная онтология делает возможным знание цивилизационной истины всеми сразу, создавая характерный согласованный тип массового поведения. Путь к знанию цивилизационной истины исторически освещали четыре типа целостного видения истории. Два из них являются **идеалистическими**. Это, во-первых, **священная история**, охватывающая рождение человека, явление Бога в человеческом облике и Страшный суд как финал жизни человеческого рода. Во-вторых, это видение истории как диалектического процесса **самореализации мирового разума** с его начальной и финальной стадиями. Парадигмой такого толкования стала философия истории Гегеля, предрекавшая восходящее историческое движение от свободы одного к свободе некоторых и, наконец, к свободе всех, в которой полная реализация принципа разума сливаются с реализацией универсальной нравственности.

Два типа целостного видения истории являются **материалистическими**. Это, во-первых, марксистское толкование истории как прогрессивной смены общественно-экономических формаций от первобытного родового строя до конечной коммунистической стадии. От первобытного коммунизма, вырастающего на природной основе, через эксплуататорские формации, к коммунистической стадии, возникающей на высшей технической основе – так видится путь мировой истории с позиций исторического материализма.

И, во-вторых, это толкование целостности истории исходя из веры в неизменную **природу человека**, сочетающую индивидуализм со стремлением к свободе. С этой позиции история видится как переход от искусственного традиционного общества с его диктатурой порядка, установленного «сверху», к естественному обществу, основанному на свободных рыночных отношениях и политической демократии. Всемирное торжество такого общества и означает конец истории, предсказанный Фукуямой.

Очевидно, что все четыре типа видения целостности истории носят экуменический характер и в этом смысле охватывают как прошлое, так и будущее всего мира. Однако, как оказалось, они не дают ответа на те вопросы, которые встали перед современными цивилизациями в их сложном глобальном переплетении. И в этом

заключается исток нарастающего духовного кризиса. Четыре парадигмы **создают иллюзию**, что они содержат в себе **знание** уходящих в бесконечность прошлого и будущего. Обнаружение иллюзорности этого знания порождает нарастание теоретического скептицизма. Теоретический скептицизм сопряжен с распространением духовного нигилизма, который в свою очередь совпадает с проявлениями в обществе внутреннего ожесточения. При расширении потребления вещей человек странным образом повсеместно чувствует какую-то **фундаментальную утрату**, которую пытается компенсировать различными, подчас экстравагантными средствами.

Нарастающий духовный вакуум не имеет эмпирического эквивалента и поэтому обыденное сознание не может иметь о нем конкретного представления. Но он оказывает на человека все более мощное давление, чем-то напоминающее внутреннее давление, возникающее в человеке, выброшенном в земную атмосферу с большой океанской глубины. В итоге у «нормальных» людей возникает иррадиация ненависти к окружающей среде вообще и кажущиеся беспричинными формы иррационального поведения. Поскольку компьютерная рационализация оказывается неспособной нейтрализовать давление духовного вакуума, то расширение масштабов компьютерной рационализации сопровождается углублением психологической иррациональности жизни. В этой ситуации новый бум памяти как поворот к прошлому связан с поиском «наполнителя» духовного вакуума историческим смыслом, образцом цивилизационного воссоздания человека как пути к духовной парадигме, определяющей устойчивый характер нравственных и социальных установок человека. Но не попадает ли в итоге цивилизационное самосознание в порочный круг, в ситуацию «вечного возвращения», в котором отсутствует движение вперед или восхождение к новым духовным вершинам?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо посмотреть на те практические пути, которыми реально осуществлялось цивилизационное воссоздание человека. Пример Запада в этом отношении является весьма поучительным. Как на Западе осуществлялось цивилизационное воссоздание человека?

Во-первых, через целенаправленную, нередко подкрепленную силой **экспансию католицизма**, превращение каждого в инструмент утверждения **католической веры**. С этим связано и ут-

верждение верховенства **папской власти** над светской, и принятый в 1870 г. догмат о непогрешимости папы. Из этого логически вытекают и постоянные попытки вытеснения католицизмом православия в России.

Во-вторых, это путь **протестантизма**. Протестантизм идет отличным от католицизма, но в своей сущности тем же путем, путем утверждения истины своей веры. Это доминирующая тенденция в сторону практической рационализации жизненного поведения как разновидности реализации пророчества, взывающего к активной деятельности в миру. Человек здесь ощущает себя «орудием» Бога через посредство аскезы, деятельности, становящейся исполнением религиозного долга. На эту специфику цивилизационной ментальности Запада обратил внимание Макс Вебер¹. Заметим, что **идеологические** формы социального воссоздания человека воспринимают схему религиозного воздействия, видоизменяя ее содержание: настоящее интерпретируется как переход от не-истины прошлого к полной реализации истины бытия в будущем. В силу этого идеологический словесный радикализм, исходящий из тезиса «Бог умер», в сущности был маскировкой методологического пла-гиата. Сближение церковных и идеологических механизмов социального воссоздания человека нельзя считать случайным. Дело в том, что в практических формах церковного воздействия на человека происходит коррекция первоначальной нравственной сущности христианства. На самом деле, приоритетной установкой католицизма становится **верховенство власти**. Происходит соединение функций церкви с функциями Кесаря. Ватикан становится государством, протестантизм культивирует **представление о бизнесе, о деятельности в миру как пути истинного спасения**. Первоначальная идея христианства – идея противопоставления истинного Бога Мамоне подвергается фундаментальной коррекции. Создание богатства становится верховым принципом жизни, а Мамона де-факто обретает ореол святости.

В своих крайних формах эти коррекции христианства находят свое выражение в установках социального сознания на достижение высшей власти и наибольшего богатства. В этом смысле в ситуации вечного повторения **нет конца**, поскольку и высшая

¹ См.: Вебер М. Хозяйственная этика мировых религий // Вебер М. Избранное: Образ общества. – М., 1994. – С. 58–59.

власть, и наибольшее богатство всегда сохраняются как цель, но цель, не имеющая своей окончательной реализации.

Эта цель, порождающая вечную неудовлетворенную страсть, подчиняет себе все духовные ценности. И это – ключ к пониманию скрытой, подчас умело массируемой сущности Запада, заложенной в его памяти. В итоге происходит отступление от приоритета истины цивилизационного воссоздания человека как носителя **цивилизационной гармонии**, соединяющей различное и даже противоположное во взаимосвязанное целое.

И не случайно все последующие механизмы цивилизационного воссоздания человека имели тенденцию к его сверхреализации **в господстве** над природой через технический прогресс или над другим человеком через расширение влияния богатства и власти.

Эта сущность цивилизационного воссоздания человека невольно ставится под сомнение исторически возникшим на Востоке Европы иным нравственным фоном. И этот фон – **Россия**, ставшая в мире центром как духовного притяжения, так и отталкивания. Это и есть та загадка России, которая без какого-либо применения военно-технических и материально-экономических рычагов разрушает смысловые конструкции абсолютных целей цивилизационного бытия Запада. Россия в истории практически выступала в роли, аналогичной роли Христа-Спасителя. Она была распинаема силами Востока и Запада и в то же время выступала в роли защитницы и спасителя народов от порабощения и физического истребления. И это стало онтологией прошлого России, ее сущностью. Исторически сформировавшаяся цивилизационная онтология России – это образ **святой Руси**, выражавший ее нравственную сущность и уникальную способность к самопожертвованию во имя торжества справедливости, спасения жизни народов.

Этим объясняются и преклонение перед Россией, и ненависть к ней в современном мире. Обычный западный человек с удивлением смотрит на Россию; она представляется ему малопонятной, нерациональной, хотя и интересной в своей внутренней сущности. Поскольку в самосознании России существуют внутренние барьеры в отношении принятия идей господства над природой и другим народом, то обычно ее внутреннюю духовную сущность склонны отождествлять с «ленью», инерцией и неспособностью к историческому творчеству. Распространенная точка зрения о русской

«лени» всегда служила исходным пунктом иронии, основанной на знании «истинности» мессианской энергии, направленной на за-воевание господства в мире. Однако, как заметил в свое время В.В. Розанов, «народы, порывающиеся сознательно к “первому меслу на земле”, начинают совершать явно безумные поступки, очевидные со стороны, но нисколько не видные самим носителям “всемирной миссии”»¹.

В русской «лени» В.В. Розанов видел метафизический принцип Руси, охраняющий от самого ядовитого зла². Отвержение идей господства – это, конечно, результат религиозно-философской рефлексии, поиска подлинного предназначения человека. Но это – не отвержение философии творчества. Это мучительный поиск **истинного направления** цивилизационного творчества.

Длительность поиска истины, внутренняя работа духа и отождествляется с инертностью. Однако эта активно насаждаемая точка зрения не объясняет превращения России в могущественное государство, объединившее талант и энергию народов. Россия нанесла историческое поражение европейским силам агрессии, объединившимся в XIX в. Наполеоном, а в XX – Адольфом Гитлером. Эта внутренняя сила России и вызывает скрытый страх, недоумение и отторжение цивилизационной истины России, в которой исторически обнаруживается слияние универсального нравственного принципа с практическим успехом в действительной жизни.

Характерно, что, когда западные обозреватели знакомятся с Россией и приходят к независимым от сложившихся стереотипов выводам, их наблюдения инстинктивно отторгаются под разными предлогами. На это обратил внимание Василий Розанов. Он дал анализ выводов, к которым пришел английский журналист Грэгем, объехавший всю Россию и выявивший ее внутреннюю сущность, ту почву, на которой держится ее цивилизация. «Почва, которую освещает Грэгем, – пишет В. Розанов, – во-первых, есть натуральная почва древней и вместе с тем вечной России, и почва нисколько не худая, а здоровая. А вместе – эта почва таинственным образом нисколько и *не* непрактична. Разве не русские старообрядцы, у которых «религиозные собеседования» велись довольно рьяно, вышли

¹ Розанов В.В. В чаду войны: Статьи и очерки, 1916–1918 гг. – М.; СПб., 2008. – С. 246.

² Там же. – С. 247.

в первую линию всероссийских фабрикантов и торговцев...»¹ При видимой христианской общности цивилизационной рефлексии пути Запада и России идут в различных направлениях. Грэгем эти различия пытался определить метафорически. Если путь Запада – это путь Марфы, то путь России – это путь Марии – пути двух библейских персонажей, выражавших разную направленность цивилизационного самосознания, отдающего приоритет внешнему, материальному или внутреннему, духовному возвышению личности.

И Запад, и Россия заключают в своей цивилизационной сущности составные части глобальной цивилизационной истины. В своей односторонности они противостоят друг другу. Это противостояние, как кажется, не может исчезнуть, пока какая-то из сторон не встанет на путь духовного отречения от себя самой.

В России феномен такого духовного отречения зафиксирован Ф.М. Достоевским в образе Смердякова, который лакейски мечтал о покорении России «более культурным народом». Явление предательства, как говорил В.В. Розанов, с честным лицом своей родины и своей истории охватывает «маститых журналистов» и даже государственных деятелей, вознесенных ходом событий к вершинам власти. И это уже большая беда для страны и ее народа.

Поиск общей парадигмы цивилизационного воссоздания – одна из ключевых духовных проблем современности. В современном мире продолжает свое действие цивилизационная память. Она действует в различных регионах современного мира, в том числе и в тех, где доминируют духовные ценности мусульманства, буддизма, синтоизма и других конфессий. Они остаются основой нравственного порядка, обеспечивающего самоидентификацию и принятие общих правил поведения народа. Вместе с тем в современном мире возникает и расширяет свое влияние своеобразная **параллельная духовная реальность**. Эта реальность определяется конкретными отношениями вне сложившихся на основе конфессий порядков. Отношений в структурах производственного, экономического, торгового, культурного, научного сотрудничества, межличностных отношений, отношений в сферах массового зарубежного туризма. Эти отношения можно определить как различные формы цивилизационного произвола, если за исходное порядка берется строгое

¹ Розанов В.В. В чаду войны: Статьи и очерки, 1916–1918 гг. – М.; СПб., 2008. – С. 186.

соблюдение догматов конфессий. Отношения в параллельной к цивилизационной памяти реальности носят специфический карнавальный характер, допускают релятивистское понимание цивилизационного пространства и времени, свободный переход из одной цивилизационной сферы в другую, изменение на время своей духовной идентичности для создания благоприятных предпосылок решения конкретных практических задач.

Как оценивать параллельную реальность? Является ли она заслуживающим осуждения отклонением от нормы или знаком наступающего будущего глобальной цивилизации? Не есть ли это путь, снимающий духовную несовместимость Запада и России, путь глобального духовного универсализма? Но это значит, что цивилизационное воссоздание современного человека требует качественно новых правил. Как в этом контексте оценивать правила, которые предлагает Кари Коулмен? Кари Коулмен приходит к выводу, что для универсального цивилизационного воссоздания современного человека необходимо и достаточно следовать методологии решения универсальных проблем компьютерной этики. Вместе с тем Коулмен не считает правильной позицию, согласно которой современный человек должен выбросить за борт цивилизационные традиции. Однако сохранение традиции рассматривается под углом зрения овладения механизмами высокой казуистики и их модернизации в соответствии с новыми требованиями информационных технологий. При таком рассмотрении вопроса в стороне оказывается ключевая проблема, проблема коммуникации исторически сложившихся цивилизаций, создания всеохватывающей информационно-технической инфраструктуры, трансформирующей потенциал столкновения цивилизаций в юридические и нравственные условия позитивного творческого взаимодействия и нейтрализации произвола в международной политике. Если следовать буму цивилизационной памяти, акцентирующему внимание на правилах поведения таких имперских образований, как Рим, полагающих в качестве высших целей верховную власть и наибольшее богатство, то открывается единственный путь создания однородного глобального мира. Это – путь войны. Война – это зло, но это и реальность истории. Исторически утвердилась точка зрения, что однородный мир может быть создан только как империя, через войну: хочешь мира, готовься к войне. Однако в современной предельной ситуа-

ции однородный мир через войну – это не империя, а мир общей братской могилы.

Делаются попытки найти решение этого парадокса путем умения управлять предельной ситуацией. Это управление осуществляется с помощью запугивания всех своей превосходящей силой. Военную силу можно приводить в действие по отдельным ограниченным целям, демонстрируя всем, какое будущее их может ожидать. Так создается путь к однородному миру, избегая братской могилы. Однако что случится, если в силу реальности фактора свободы появятся «изгои», не принимающие идею однородного мира, отказывающиеся вести себя в соответствии с заданным образцом? Не возникает ли ситуация смертельной глобализации?

В современной ситуации установки онтологии прошлого и традиционные механизмы воссоздания человека как цивилизационного субъекта, определяющие **единственность** цивилизационной истины, не могут служить в качестве стратегических ориентиров. Эти установки должны корректироваться **цивилизационной культурой**. Цивилизационная культура, обращаясь к истории, включает в себя исходные начала первобытной мудрости, которая была утрачена историческим прогрессом, потерявшим способность видеть в качестве приоритетной задачи сохранность человеческого рода и его цивилизационных ценностей.

В чем сущность первобытной мудрости? В том, что она давала конкретные образцы решения парадоксов жизни, используя образно-схематический подход, который конкретным примером давал ключ к решению всего многообразия цивилизационных парадоксов.

В качестве поясняющего примера достаточно взять две известные иллюстрации из Гомера. Одиссей получает наставление мудрости от Цирцеи: как услышать сладкое пение сирен и не погибнуть. Для этого необходимо товарищам заклеить уши воском и приказать им привязать Одиссея к корабельной мачте крепчайшей веревкой. Так находит решение дилемма: услышать пение сирен и не вернуться домой живым либо заклеить уши воском, оставаться живым, но не услышать пения сирен¹. Дилемма находит свое решение через свободно принятое решение об ограничении своей собственной свободы. Истина решения достигается посредством

¹ См.: Гомер. Одиссея. Песнь двенадцатая. Гомер. Илиада. Одиссея. – М., 1967. – С. 556–557.

парадокса. Одиссей сталкивается и с другой проблемой – как привести корабль между Сциллой и Харибдой и не погубить команду. Для ее решения он вынужден сделать выбор между двумя возможностями: погибнуть всей команде и кораблю либо принести в жертву шестерых товарищей, которых пожирает Харибда, но при этом успеть избежать опасности гибели всех¹.

Можно, конечно, рассматривать эти иллюстрации как продукт воображения, как сказку, которую интересно послушать в часы досуга. Но более глубокий подход позволяет увидеть в этих иллюстрациях своеобразную форму научения цивилизационной культуре как механизму самоограничения для получения добра в парадоксальной ситуации и признания неизбежности жертвы как допущения частичного зла ради **общего блага**.

Таким образом, сохранение традиции, цивилизационной памяти можно рассматривать как необходимый элемент формирования современной цивилизационной культуры, необходимой для практического разрешения современных парадоксов жизни. Попытки решать эту проблему, утверждая единообразие и для реализации этой цели прибегая к услугам фантастического сверхчеловека, представленного в многочисленных кино- и телесериалах, нельзя признать эффективными. Они следуют манихейскому разделению добра и зла, **истины и не-истины**. Такое разделение сегодня катастрофично по своим последствиям. Парадоксальные ситуации современной жизни подталкивают к выходу за пределы манихейского понимания добра и зла, истины и не-истины. Необходимо находить объяснения перехода одного в другое как парадоксального соответствия реалиям современной жизни. Одним из таких парадоксальных переходов следует считать самоограничение.

Высокая казуистика не могла допустить такого самоограничения, поскольку она следовала истине традиционного принципа, исключающего параллелизм существования истин. Казуистика **допускает** различие мнений, но лишь **при подготовке** окончательного решения. Может казаться, что она следует принципу толерантности. Но это не так. Однозначность оценки определяет принципиальную догматичность позиций казуистики. И чем реже становится нахождение такой однозначной оценки, тем слабее оказываются позиции

¹ См.: Гомер. Одиссея. Песнь двенадцатая. Гомер. Илиада. Одиссея. – М., 1967. – С. 561–562.

казуистики. Казуист неизбежно должен оказаться перед дилеммой: либо признать, что универсальной истины, обязательной для всех, не существует, либо она недоступна обычному человеческому разуму. Как принципиальный ученый, не испытывающий страха перед скрытыми трудностями, Коулмен объективно излагает обвинения, направленные Блезом Паскалем в адрес казуистики. Блез Паскаль обвинял ее в «лаксизме», т.е. в **пустоте**, имея в виду ее неспособность принимать решения по наиболее сложным, парадоксальным вопросам. Как возникли такие обвинения? Они возникли как следствие абсолютизации доказательной силы традиционного принципа. Когда в отношении оценки явления сталкиваются друг с другом два различных принципа, то получается, что либо обе стороны правы, либо обе стороны неправы. Принципы не работают. Тогда приходится обращаться к эмпирической достоверности ситуации. Но как ее оценивать вне универсальной истины принципа? Так возникает проблема определенности оценки в казуистике. Недопределенность конечного заключения оказалась фатальной для казуистики. Согласно казуистам, действие при сомневающемся сознании, т.е. не достигнув окончательного заключения о моральности данного акта, само по себе **аморально**. И поскольку ни один обсуждаемый случай не может получить окончательной оценки, а значит и практической определенности вывода о его моральном смысле, то эта ситуация превращается в камень преткновения для казуиста. Даже самый лучший совет все еще может оставлять пространство для сомнений. Поэтому высокая казуистика становится методологическим путем, ведущим в НИКУДА. Это и есть «лаксизм».

Как решает эту проблему Кари Коулмен? Он делает ставку на **волевой принцип**, на способность человека взять на себя ответственность за принятие решений в сомнительной ситуации. Иными словами, сомнение не должно парализовать волю в принятии решения. Охраняя себя от возможных ошибок, занимая ригористическую позицию, которую трудно покинуть, человек совершает ошибку, поскольку не использует возможности **своей свободы**. Если нет определенного **запрета** для действия, то тогда остается фактом, что оно возможно и допустимо и вы свободны свершить его. Это – пробаблистская позиция, отражающая реальность того, что действие было возможно. Но вы при этом отдаете себе отчет в том, что будете вознаграждены в случае положительных результа-

тов решения и наказаны, если результат будет отрицательным. Но как эта неопределенность результата влияет на судьбу казуистики в современном обществе? Коулмен полагает, что казуистика может сохранить и даже укрепить свое влияние и авторитет, если воспримет концепцию экзистенциализма, смысл которой выявление истины в свободе, в самостоятельности человека в принятии решений. Экзистенциалистская казуистика удерживает определенность, без которой казуистика вообще невозможна. Но это – не та определенность, которой следовала высокая казуистика. Определенность здесь выражается не в соответствии принятого решения исходному принципу, а лишь в том, что с краткосрочными и долгосрочными последствиями волевого выбора придется жить самому субъекту, а также в понимании, что принимаемое решение может играть роль прецедента, образца для принятия решения другими субъектами в будущем. В этом смысле образец – это не догматически и фактически обоснованный результат, а практическая «истина», полученная в итоге волевого решения и реального действия. Очевидно, что позиция Коулмена может соответствовать лишь ограниченной ситуации, в которой отсутствует тот абсолютный предел, за которым уже не имеют смысла ни поощрения, ни наказания за принимаемые решения.

В предельной ситуации ошибочное решение недопустимо, поскольку оно оказывается **фатальным** для цивилизации.

В историческом прошлом отсутствовали предельные ситуации, поэтому ориентация только на образцы прошлого для достижения истины оказывается недостаточной. Критерием истины применительно к современному цивилизационному выбору оказывается адекватно понятая ситуация виртуального будущего. Цивилизационная истина может обретать эмпирически видимую форму как *habitus* исторического субъекта, который своими решениями, действиями и образом жизни реально предвосхищает цивилизационное будущее.

Гегель в свое время сформулировал этот вывод на примере Наполеона, въезжавшего на белом коне в захваченный немецкий город. Исторические субъекты с точки зрения их функциональной роли в отношении цивилизационной истины получают различное качество, в зависимости от **приближения** к цивилизационной истине. Крайние образцы такого приближения выражаются вирту-

альным идеальным типом субъекта как позитивной творческой силы и виртуальным типом субъекта – носителя зла, который воспринимается как стихийное бедствие. Реальные субъекты располагаются между этими полюсами.

Утверждение цивилизационных истин в качестве виртуальных образцов затрагивает не только оценку персоналий исторических субъектов, но и исторически складывающиеся образцы цивилизаций. Исторический опыт свидетельствует о том, что единого универсального «идеального» цивилизационного образца быть не может.

Исторический опыт показывает, что все исторически предлагающиеся образцы релятивны и судьба их неоднозначна. И не случайно на основе исторического опыта, подъема и упадка таких цивилизационных образований, как Вавилон, Египет, Ассирия, Персия, Греция, империя Александра Македонского и Рим, сложился эволюционный подход к пониманию смены временных фаз цивилизации, ее рождения, созревания, расцвета, старения и умирания. Если сущность цивилизации заключается в ее органической эволюции, то тем самым утверждается неизбежность и необходимость изменения цивилизационных констант для перехода в новую цивилизационную стадию жизни общества. Но при этом цивилизация сохраняет свою сущность. В противном случае она исчезает, хороня вместе с собой и этнос – ее носитель.

Таким образом, истина образца каким-то странным образом содержит в себе не-истину, требующую перехода к новой истине. В этом обнаруживается поразительное сходство цивилизационной эволюции с эволюцией естественной. На самом деле гусеница меняет свою сущность, превращаясь в бабочку, головастик качественно меняет свою форму, становится лягушкой. Соответственно и цивилизация совершает качественный скачок, переходя в новую фазу своей эволюции.

Но как обстоит дело с качественными изменениями цивилизационных ориентаций в информационном обществе? Информационное общество – это цивилизационное явление, поскольку информация оказывает влияние на основные сферы общественной жизни – экономику, политику, сферу социальных и международных коммуникаций, культуру. Коль скоро информация обретает характер научного знания, она создает **водораздел** между традиционными формами духовной жизни, придающими цивилизации

очевидное своеобразие, и современным самосознанием, как следствием универсальности научного знания. Это подталкивает к тому, чтобы изменить взгляд на сущность цивилизационной памяти: возникает вопрос, не утрачивает ли она свою детерминирующую силу? Теперь вместо духовной эволюции переходит в информационную стадию, так что поведение детерминируется нарастанием фактического знания, превращающегося в информацию, а не цивилизационными константами. Соответственно, можно допустить, что мир вступил в такую фазу своей эволюции, когда возможно появление цивилизации, олицетворяющей реализацию универсального знания и поэтому играющей роль универсального образца для всего мира. На эту роль и стали претендовать политические руководители Соединенных Штатов Америки.

Эта подспудная логика определяла и ethos российских реформаторов в 90-е годы прошлого века. Они исходили из того, что фактические успехи американской цивилизации могут быть «перенесены» в Россию. Ключевое значение в таком «перенесении» стала играть сфера экономики. И не случайно детерминирующую функцию перестройки российской экономики стали играть американские советники. В итоге начался процесс распада национального производства в России – промышленного и сельскохозяйственного.

Духовным же следствием процесса «переноса» и информационной рационализации стала реальная **десакрализация** всех сторон общественной жизни – семьи и человеческих отношений на производстве, в экономических отношениях, политике и культуре. В итоге на Россию обрушилась волна криминала, коррупции и продажной любви. О цивилизационном воссоздании человека в этой ситуации было говорить проблематично. Эта проблема не снята до сих пор.

Универсальность информации как формы фактического знания должна определять и универсальность современного исторического субъекта. В действительности, однако, здесь и теперь реальные субъекты с их волевыми устремлениями противостоят друг другу, каждый с пониманием своей истины как очевидной, поскольку эта истина определяет персональное удобство жизни. И эта истина должна быть безусловно признана другим субъектом. Если этого не происходит, то другой субъект становится носителем не-истины. Тезис – одна истина, один цивилизационный субъект входит в современную глобальную жизнь, порождая одного жан-

дарма, который по своему усмотрению устанавливает мировой порядок. Это – истина мира сего. Но может ли один субъект принимать решения о мировом порядке, которые способны отправить в небытие всех? И как вообще возможно принятие решения одним субъектом, когда он находится в смертельной связке с **другим** субъектом? Философский тезис, согласно которому «другой – это ад», здесь действует в полной мере, поскольку содержит в себе через посредство другого возможность прямого попадания в ад, если он реально существует.

Поскольку современная ситуация является **предельной** в своей глубинной сущности, то принимать решения в этой ситуации, не отдавая себе отчета в их конкретных последствиях, – значит играть в русскую рулетку. Но как выглядит цивилизационная истина применительно к предельной ситуации? Путь к этой истине открывается на основе исторически сформированной духовной культуры, возвышающейся над узкими расчетами «мира сего». Диктат истины «мира сего» и взгляд цивилизационной культуры, поднимающий субъекта истории над узкими расчетами к видению и **своей** истины и истины **другого**, требуют специфического одновременного видения двух истин и возможности их совпадения. Современная цивилизационная культура требует от субъекта видеть свою истину бытия и истину бытия другого. Соединение двух истин в одну есть путь самоограничения и вместе с тем самореализации в нравственном самовозышении.

Здесь существует гносеологическая проблема возможности одновременного и пространственного параллельного существования двух истин и возможности их соединения в одну истину.

К ответу на этот вопрос подводит расшифровка внутреннего содержания такой формы цивилизационной памяти, как увековечение. На самом деле увековечение – это соединение двух истин – истины факта и истины принципа. Органическое слияние того и другого и есть подлинное увековечение. Отступление от подлинности – это факт в отрыве от принципа, или принцип без реального фактического основания. Такие неистинные формы увековечения явление нередкое и без соответствующего теоретического основания трудно дать им адекватную оценку.

Адекватная оценка исторического творчества также оказывается невозможной вне анализа двух истин – истины мудрости про-

шлого и истины жизни будущего. Мудрость прошлого открывает исторически сложившуюся фактическую парадигму разрешения цивилизационных конфликтов. Истина жизни будущего открывает реальные следствия использования этой парадигмы в предельной ситуации. В соединении этих двух истин и открывается **истина пути** как практический императив для культуры цивилизационного субъекта. Таким образом, движение к цивилизационной истине в своей общей форме определяется реальностью слияния в единое целое действительного и идеального. Поскольку такое слияние есть процесс, процесс приближения к тождеству идеального и действительного, то оно требует соответствующего уровня цивилизационной культуры, открывающей возможность и необходимость диалога, корректирующего односторонность истин. Этот процесс связан с переоценкой стереотипов памяти, но это не клиотравматизм, сущность которого состоит в тривиальном искажении фактов, фальсификации истории.

Стереотипы памяти основаны на представлении о реальности абсолютных целей, ради достижения которых человек совершал героические поступки, которые расценивались как **подвиг**. Однако в предельной ситуации **такой** подвиг утрачивает смысл, поскольку его следствием уже не может быть ни добыча максимально возможного богатства, ни получение абсолютной власти. Без сохранения человека и жизни сами по себе ни власть, ни богатство смысла не имеют. Практическое стремление к достижению абсолютных целей никогда не достигает своего конечного пункта. И в этом смысле они иллюзорны. Аналогичное воздействие на поведение человека оказывают и универсальные принципы. Однако именно они заставляют человека свершить наибольшее на этом пути. Этим объясняется и приверженность человека абсолютным целям и универсальным принципам, какой бы разрушительной теоретической критике они ни подвергались.

Как с этих позиций следует рассматривать точку зрения Коулмена? Коулмен декларативно встает на позиции казуистики. Для казуиста истина известна и она заключается в сакральных принципах, применение которых может лишь корректироваться своеобразием фактических ситуаций. Для Коулмена истина скрыта и ее тайна раскрывается лишь после того, как субъект реализовал свое волевое решение, имея только догадку о возможной истине, но не

зная ее. Таким образом, субъект решения, согласно Коулмену, **не знает истину**. Он действует как волонтист, опираясь лишь на свою субъективную волю. А это значит, что, согласно казуистике, он действует **аморально**. Казуистика может рассматриваться как методологическое основание волевого формирования цивилизационной однородности современного мира. Процессы глобализации, по видимости, подкрепляют эту позицию. Но можно ли считать, что в формировании цивилизационной однородности современного мира и происходит воссоздание человека как субъекта? Очевидно, что однородность современного мира означает деструкцию в той или иной форме его цивилизационного многообразия. А это значит, что цивилизационного воссоздания будет лишено абсолютное большинство людей, населяющих планету. Это будет не воссоздание, а в лучшем случае **обращение в иную веру**.

Цивилизационная однородность мира имеет виртуальный характер. Виртуальная однородность – это цель экспансии цивилизации, субъект которой обладает либо техническим, финансовым, информационным превосходством, либо делает ставку на свое моральное и численное превосходство. Столкновение фактической и нравственной истины само по себе не имеет логического разрешения. Его разрешением может стать лишь **массовое жертвоприношение**. Поскольку жертвоприношение осуществляется во имя сохранения и процветания эксклюзивного социума, полагаемого носителем цивилизационной истины, то цивилизация сохраняется лишь как внешнее обличье нового варварства. Как свидетельствует исторический опыт, в результате самоутверждения универсальности «истинного» социума и происходит эрозия цивилизационного субъекта.

Манифестиацией этой эрозии оказывается нарушение основополагающего принципа цивилизации как гармонии различного. В XX в. это наглядно проявилось в исторической практике **нацизма**. Мир стал свидетелем **цивилизационного самораспада целой нации**.

В контексте исторического опыта во весь рост встает проблема адекватного истолкования **цивилизационной истины**. Лишь на основе **теории** цивилизационной истины может быть сформировано новое целостное видение истории, а вместе с тем родиться цивилизационная онтология, соответствующая современной ситуации. В современной предельной ситуации языческая мудрость должна претерпевать своеобразную метаморфозу, превращающую

ее в механизм самоограничения субъекта, обладающего превосходящей технической или численной мощью. Практика обладающего превосходящей мощью субъекта, свободно использующего силу и склонного руководствоваться идеей жертвоприношения, не ведет к сохранению цивилизации. Это путь, в котором гибнут все.

Позитивный путь эволюции цивилизации в условиях глобализации – это адаптация к взаимодействию через постоянно действующие механизмы компромиссов. Соответственно и механизм цивилизационной памяти определяет духовное преображение субъекта, формирует его способность видеть текущие события и обстоятельства жизни **через призму тысячелетних опытов жизни человечества**. Парадоксы эпох в этом опыте предстают в своей ясности как извечное противоречие добра и зла полноты цивилизационной жизни, как возможности гармоничного бытия и его постоянной деструкции силами дисгармонии, стремящимися к своему частному самоутверждению. Это извечный процесс, характеризующий рождение цивилизационных событий, определяющих новые направления цивилизационной эволюции, попадающей, однако, в конечном счете в свое извечное русло. Каждая эпоха имеет своего цивилизационного субъекта, с его индивидуальными особенностями и качествами. Его путь к историческому творчеству и постижению сущности истории в практическом смысле **уникален**. И вместе с тем он оказывается **вневременным и универсальным**. Дело в том, что **цивилизационный субъект находится перед виртуальной реальностью цивилизационной истины, которую образуют три распределенных луча**: это истина факта, истина универсальных принципов и истина исторического творчества как его достижение успешного результата.

Каждый исторический субъект соприкасается с ипостасями цивилизационной истины. И в этом его универсальность. Однако сочетание этих истин в нем зависит от его субъективных решений. И в этом он уникален. Парадоксальность соединения субъекта с цивилизационной истиной заключается в том, что абсолютное следование каждой ее составной части порождает «забвение» другой ее части. Так, признание истины факта во всей ее полноте порождает забвение истины принципа: исторически рождаются фактические истины, противоречащие истине универсальных принципов.

С другой стороны, истина универсального принципа требует внутренней погруженности в себя, и эта истина в своей идеальной завершенности может вступать в противоречие как с истиной факта, так и с истиной другого универсального принципа.

Истина исторического творчества, находящая свое выражение в его успешной реализации, может быть связана с игнорированием истины факта и истины универсальных принципов.

Соответственно исторический субъект может быть парадоксальным олицетворением истины – не-истины. Адекватная оценка исторического субъекта требует учета специфики цивилизационной истины. Цивилизационная истина имеет сложную структуру, которую образуют три ее ипостаси; они определяют стереоскопическое видение исторической реальности. Соответственно требуют своей коррекции и сложившиеся формы цивилизационной онтологии.

Манихейский подход к историческим субъектам, видение себя в качестве носителя цивилизованности и универсального блага, а другого как варвара и олицетворения зла, внесение в политический лексикон понятий «империя зла», «изгои» свидетельствуют о недекватности цивилизационного мышления, чреватого тяжкими, если не катастрофическими последствиями. Такое примитивное мышление порождается полным непониманием специфики цивилизационной истины.

Три составляющие цивилизационной истины образуют ее виртуальное единство, которое является основанием исторической оценки и критики цивилизационного субъекта. Они, подобно языкам пламени, сжигают все, что казалось отступлением от них в историческом творчестве субъекта.

Это значит, что цивилизационный субъект всегда находится в точке пересечения трех истин, в которой он и вынужден делать свой выбор. Он – demiurge решения, но правильность или неправильность этого решения может зависеть не только от принятия или игнорирования истины вообще, а от того, в какой комбинации трех истин субъект реализует свое решение и практическое действие. Характер исторической эпохи определяет приоритетную роль ипостасей цивилизационной истины. Величие исторического субъекта определяется его способностью угадывать эту приоритетную роль в своей исторической практике.

В предельной ситуации объективно приоритетную роль начинает играть истина универсального нравственного принципа, формулу которого дал Иммануил Кант в качестве **категорического императива**.

В категорическом императиве заключена теоретическая предпосылка, определяющая исходный пункт **соединения истины факта и истины исторического творчества**. Вне такого соединения категорический императив оборачивается абстрактным пожеланием, каким в свое время стала идея перестройки для всего мира.

Соединение ипостасей в единую цивилизационную истину на основе верно понятного приоритета одной из них есть историческая мудрость как знак великой личности. Историческая мудрость – это тот рычаг, с помощью которого человек может нейтрализовать или хотя бы ограничить грозящие цивилизации катастрофы. Угрозы катастроф рукотворных и нерукотворных существовали всегда и их не избежать и в будущем хотя бы потому, что человек не может «выскочить» из природы в иную, потустороннюю реальность: история происходит в природе. Природа же предстает перед человеком в своей парадоксальной странности. С одной стороны, она является образцом гармонии – гармонии цветов, запахов, звуков. Она дает человеку свет, тепло, пищу, создает бесконечное разнообразие возможностей новых открытий, новых практических достижений. И вместе с тем природа – это источник катализмов – землетрясений, извержений вулканов, наводнений, засух, ледниковых периодов, столкновений с космическими телами.

Гармония и катастрофы логически несовместимы друг с другом, но они существуют в одном и том же пространстве – в природе. Феномен сосуществования в одном несовместимого можно считать специфическим парадоксом природы.

Но такой же парадокс присутствует и в истории. Парадокс, с которым столкнулась современная цивилизация, – это **лишь одно из проявлений парадоксальности исторической эволюции**. Кажется странным параллелизм, существующий между катастрофическими событиями в цивилизационной жизни и в природе. Такой параллелизм можно рассматривать как статистическую случайность совпадений или как наличие непознанных человеком зависимостей, коренящихся в сущности универсума. Это – проблема метафизики универсума, требующая специального рассмотрения.

Цивилизационный субъект на собственном опыте постигает реальность общего основания цивилизационной истины через ее расщепленные лучи. Тройственность цивилизационной истины является потенциальной возможностью гармонии и дисгармоничности цивилизационной реальности. Превращение возможности в определенную действительность зависит от уровня духовной культуры цивилизационного субъекта, проявленного в его исторической практике. Взаимодействующий и взаимоотталкивающий характер трех истин определяет сложность и противоречивость процесса воссоздания цивилизационного субъекта. Его выбор может превращаться в страдание, связанное с осознанием неизбежного нарушения всей полноты цивилизационной истины во имя утверждения во всей полноте какой-то отдельной ее части. Цивилизационная истина – это не абстрактное представление, которому можно дать оценку с позиций принципа или обстоятельств ситуации, а реальность действующего в истории субъекта. В зависимости от того, как, с какой полнотой реализуются в его действиях три истины и в каком конкретном сочетании, зависит и оценка субъекта.

Тот шум, восхваляющий или осуждающий, который поднимается вокруг жизни и деятельности исторических субъектов, как правило, не столько фиксирует объективную цивилизационную истину, сколько отражает некие субъективные чувства. Качество этого отражения зависит от литературного дарования автора, но в историческую память и науку, как правило, вносит солидную дозу дезинформации и фактической путаницы.

Серия «Теория и история культуры»

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Дайджест
2009 № 3 (50)

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
кандидата наук» по философии, социологии и культурологии*

Адрес редколлегии: 117997, г. Москва, Нахимовский проспект, д. 51/21.
ИНИОН РАН. Отдел культурологии

Дизайн Л.А. Можаева
Компьютерная верстка О.В. Егорова
Технический редактор Н.И. Романова
Корректор В.И. Чеботарева

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 7/VII – 2009 г. Формат 60x84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная Свободная цена
Усл. печ. л. 14,0 Уч.-изд. л. 10,0
Тираж 400 экз. Заказ № 106

Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Нахимовский проспект, д. 51/21, Москва, В-418, ГСП-7, 117997
Отдел маркетинга и распространения информационных изданий
Тел/Факс (499) 120-45-14
E-mail: market@INION.ru
Отпечатано в типографии ИНИОН РАН
Нахимовский проспект, д. 51/21,
Москва, В-418, ГСП-7, 117997
042(02)9