

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Культурология

дайджест

4 (51)
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. Сворцов – 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

Культурология: Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр
К 90 гуманитар. науч.-информ. исслед. Отд. культурологии;
Ред. кол.: И.Л. Галинская, гл. ред., и др. – М.: ИНИОН,
2009. – (Сер.: Теория и история культуры / Ред. совет:
Сворцов Л.В., пред., и др.). – 2009. – № 4 (51) / Ред.-
сост. вып. И.Л. Галинская. – 196 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 КУЛЬТУРЫ

Дадаизм и постмодернизм	6
Экспрессионизм как феномен Новейшего времени	10
ИННА ОСИНОВСКАЯ. Ирония и эрос. Поэтика образного поля	13

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

А.А. НИКИШЕНКОВ. История британской социальной антропологии	17
--	----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

ИГОРЬ КОГАН. Тайна венецианского стихотворения А.С. Пушкина	30
КОНСТАНТИН ДУШЕНКО. «Три грации считались в древнем мире...»: Эпитафия – мадригал – эпиграмма	33
А.А. АРОНОВ. «Оттепель» в истории отечественной культуры	39
Чувственное искушение слов	41
«Каннибалы и христиане» – сборник Нормана Мейлера	45
И.Л. ГАЛИНСКАЯ. Роман Нормана Мейлера «Нагие и мертвые»	56
Г.С. ПОМЕРАНЦ. Даниил Андреев и его произведение «Роза Мира»	65

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

АНДРЕЙ РАЙКИН. Первый пейзажист Европы.....	74
С.А. ГУДИМОВА. Идеи в музыке XX в.	77
С.А. ГУДИМОВА. Музыка в трудах ученых XVII в.	85

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

НИКОЛАЙ МАДЖУРОВ. Поэзия и религия в мировоззрении Александра Пушкина	95
ДМИТРИЙ УЗЛАНЕР. В каком смысле современный мир может быть назван постсекулярным	98

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

Г.А. ТКАЧЕНКО. Хаос и космос в традиционной китайской космологии и антропологии	102
Г.А. ТКАЧЕНКО. Высокий человек в медвежьей шкуре.....	109

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Е.В. РОМАНОВСКАЯ. Мифология памяти.....	117
Г.В. ХЛЕБНИКОВ. Некоторые аспекты философского мистицизма в Античности (мистицизм Филона Александрийского, Плотина и Ямвлиха)	119
В.В. ИСАЕВ. Образ человека в византийской традиции	135

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

О.В. КУЛЕШОВА. Концепция философского романа в творчестве Д.С. Мережковского	137
--	-----

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

Л.М. ШЛЯХТИНА. Миссия современного музея в контексте актуальных проблем музеологии.....	153
---	-----

Е.Н. МАСТЕНИЦА. Культурные детерминанты музейного развития.....	155
--	-----

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

«К привычкам бытия вновь чувствую любовь...».....	157
Традиция русского чаепития	165

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР И КУЛЬТУРА ОБЩЕНИЯ

КЕЙТ ФОКС. Правила английского юмора, или Юмор – всему голова	168
--	-----

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

Памяти Джона Апдайка.....	176
---------------------------	-----

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

ВАЛЕРИЙ МИЛЬДОН. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы	178
А.А. ГОРЕЛОВ. Поэзия частушки	181
Феномен Фассбиндера как знак эпохи	187
Инъекция гламура: Политика прозы Оксаны Робски.....	190

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

С.Л. ПОПОВА. Интернет как среда социализации	194
---	-----

ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

ДАДАИЗМ И ПОСТМОДЕРНИЗМ*

Исходя из того что дадаизм является одним из проявлений европейского (и отчасти американского) авангардизма, который, в свою очередь, есть субпарадигма более широкого понятия, получившего в разных областях знания обозначения «модерн», «модернизм», «модерность», теория дадаизма должна по необходимости вписываться в теорию авангардизма и модернизма, а постмодернизм – если не вытекать из того, что ему предшествовало, то, по крайней мере, напрямую соотноситься с ним.

Пытаясь выяснить менее спорные признаки, отделяющие постмодернизм и дадаизм от других авангардистских течений и движений, важно не упустить из виду связь этих течений с общим движением европейской и мировой культуры. В последнее время множатся попытки соотнести перманентный процесс модернизации, берущий свое начало в эпохе Просвещения, с понятием иконоборчества, которое до последнего времени воспринимали и исследовали только в связи с религиозными войнами XVI–XVII вв. Но на рубеже XX–XXI вв., когда связь модерна и авангарда с процессом секуляризации стала очевидной, появилась тенденция вписывать разновидности модернизации в материальной и духовной сферах в более широкий иконоборческий контекст. Фундаментализм и модерн, понимаемые в широком культурологическом плане как сохранение устоев (канонов, кумиров), с одной стороны, и их разрушение во имя обновления, непрекращающейся модернизации – с другой, всегда шли и будут идти рука об руку.

* Седельник В.Д. Дадаизм и постмодернизм // Германия. XX век: Модернизм, авангард, постмодернизм. – М., 2008. – С. 45–72.

Любая культура – конструкт истории, и как таковая она носит институциональный характер. Авангардизм, начиная с рубежа XIX–XX вв., сознательно и целеустремленно разрушает эту институциональность, причем дадаизм яростнее и безогляднее других авангардистских течений взрывает рамки традиционной европейской культуры, пытаясь выйти за ее пределы, к горизонтам универсального мирового искусства, и тем самым вплотную соприкасается с традицией иконоборчества. Дадаизм, как самое радикальное движение внутри европейского авангардизма, подвергает критике уже не предыдущие художественные направления, а сам институт искусства, сложившийся в буржуазном обществе. Дадаистская критика своим острием нацелена как на тогдашнюю художественно-эстетическую практику, так и на ее традиционное социокультурное обоснование. Дадаизм подвел искусство к нулевой точке, чтобы обновить его и в то же время поставить под сомнение само его существование, лишить эстетической определенности и онтологической устойчивости. В глазах дадаистов то, что традиционно воспринималось как искусство, лишалось права на существование. Креативными моментами дадаизм объявлял фрагментарность, пародийность, установку на ироническое и саркастическое, «снятие» признаков и принципов миметического искусства. Взамен разрушаемой миметической иконографии возникла иконография нефигуративная, абстрактная. Именно она составила ядро авангардизма в живописи – авангардизма, доходившего до прямого запрета на образность.

Иконоборчество напрямую связано с эстетической категорией чужести. Постоянное столкновение с незнакомым, чужим – примета искусства XX в., и в особенности эстетики авангардизма, модернизма и постмодернизма. Выставки и манифестации импрессионистов, кубистов, футуристов поражали публику небывалой для того времени новизной. Столкновение с чужим в искусстве приобрело характер шока, который стали вызывать формальные эксперименты радикальных авангардистов, в том числе и отказ дадаистов придавать своим произведениям смысл. Шок вызывался сознательно – в надежде, что потребитель нового искусства усомнится не в таланте авторов, а в собственной способности воспринимать современное искусство. Шок задумывался как стимул «иного» отношения реципиента к искусству, как средство разрушения эстетической имманентности и подведения реципиента к мысли об изменении жиз-

ненной практики. Авангардистское искусство, включая его экстремальные проявления, способствовало формированию нового типа восприятия, когда основное внимание уделяется не «смыслу» или «содержанию», а принципу конструктивности, сделанности. Способность поразить воображение, заставить задуматься над увиденным, прочитанным или услышанным, соотнести с собственным жизненным опытом есть качество, имманентно присущее искусству вообще. Но только с деформацией и деструкцией миметической образности эстетическая категория чужести начинает вытеснять из искусства категорию прекрасного. Модерн делает ставку на категорию возвышенного, т.е. непостижимого, утонченного, сублимированного. Собственно этим непостижимым («вещью в себе») и питаются философия модерна и искусство модернизма вкупе с авангардизмом, а затем и постмодернизмом.

Одной из центральных системообразующих концепций авангардистской культуры в целом, и в особенности дадаизма, является эстетический анархизм, подразумевающий ничем не ограниченную свободу творца, желание художника заново творить мир в искусстве. Дадаизм насквозь пропитан эстетической анархией, его основополагающие принципы – эклектизм, дилетантизм, детскость, примитивизм, принцип случайного, фрагментарность, разрушение формы и застывших понятий и т.д. Принцип «все сгодится» – центральная тема анархистской теории познания и один из важнейших теоретических постулатов дадаизма. Отсутствие единого смыслового центра, многообразие и плюрализм вплоть до «всеядности» выражали собой нежелание подчиняться какой бы то ни было объединительной концепции.

Фрагментарность, децентрированность, плюралистичность, эклектичность – все это прослеживается и в постмодернизме. Разница лишь в том, что в дадаизме это была экспрессивная реакция на классическое искусство, а в постмодернизме – на исчерпанность эстетических новаций модернизма. Пародия, ирония, соединение кричаще несоединимого, перенос акцента с произведения на процесс творчества и др. в 1980-х годах перестали удивлять, производить впечатление чужести, инаковости. И тогда сторонники перманентной модернизации перешли к откровенному продуцированию искусства из искусства, литературы из литературы. Ничего – от жизни, все – от искусства прежних эпох, но с использованием все более утонченных приемов изменения формы и повторения заим-

ствованного. Поздний постмодернизм (включая концептуализм) не чурается прибегать к приемам классицизма, натурализма, реализма, соцарта, гальванизирует такие жанры, как трагедия, бульварная комедия и т.п. Обращение к отслужившим свое жанрам понадобилось, видимо, для облегчения восприятия экспериментального искусства на новом этапе, когда стало ясно, что для усвоения пастишей (от фр. «pastiche» – пародия; в постмодернизме отличается от пародии отсутствием серьезного объекта осмеяния. – *Реф.*) поздних постмодернистов нужна еще большая подготовленность публики, чем в случае с произведениями модернизма. В погоне классического модернизма и авангардизма за новыми, непривычными и необычными формами выражения постмодернизм усматривает некий фетиш ложно понимаемой идеи прогресса. Как в свое время дадаисты исходили из понятия хаоса, анархического беспорядка, случая, так и постмодернисты отдают предпочтение всему, что не тяготеет к несуществующим, по их мнению, средоточию, симметрии и каузальности. И дадаисты, и постмодернисты, в отличие от приверженцев классического модернизма, не жалуются на утраченное единство, не мечтают о возвращении к гармонической целокупности бытия. Для их позиции существен момент открытости навстречу неведомому и неизбежному будущему.

Все эти точки соприкосновения дают основание говорить о том, что дадаизм как наиболее радикальная форма авангардизма входит составной частью в «проект постмодернизма», сохраняя, однако, более тесную, чем постмодернизм, связь с эстетикой модернизма.

Т.А. Фетисова

ЭКСПРЕССИОНИЗМ КАК ФЕНОМЕН НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ*

Под термином «экспрессионизм» в историю культуры вошло одно из наиболее значительных художественных явлений, обозначивших перелом в развитии мирового искусства на рубеже XIX–XX вв. История экспрессионизма во многом не похожа на историю других направлений в искусстве начала XX в. В отличие от многих художественных школ, которые обычно объединяются под понятием «авангард», он начинался не с манифестов и деклараций, не из одного центра, а спонтанно и в разных местах. Манифесты и декларации появились позднее, причем они значительно отличались друг от друга и далеко не всегда совпадали по своим устремлениям ни между собой, ни с реальным художественным творчеством. В экспрессионизме не было программной заданности, теоретическая мысль и организационные лозунги скорее догоняли движение, чем направляли его.

Что же касается термина «expression», восходящего к латинскому «expressio» и означающего – выражение, высказывание, сообщение и т.д., то он был взят на вооружение как критиками, так и самими художниками, чтобы обратить внимание на подчеркнутую заявленную в произведении личную позицию создателя, особую субъективность взгляда и трактовки, что свидетельствовало о возрастании роли субъективного фактора в художественном творчестве как определенной тенденции, давшей о себе знать в европейской культуре на рубеже XIX–XX вв.

Главной направляющей и объединяющей силой движения было острое неприятие ценностей буржуазной жизни и позитиви-

* *Тонер П.М.* Экспрессионизм как феномен Новейшего времени // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм. – М., 2008. – С. 73–90.

стского «буржуазного» мышления, а в искусстве – неудовлетворенность пассивным поверхностным изображением видимого мира и человека в нем, желанием «дойти до корня вещей». Экспрессионизм принес с собой резко выраженные приемы и средства воплощения этого умонастроения. Ему удалось развить свою собственную художественную систему, исходящую из идеи прямого «ударного» воздействия на реципиента: подчеркнутую субъективность творческого акта, абстрагированную, плакатную обобщенность внешних и внутренних характеристик, лишенных индивидуальной детализации, упрощенность интонации, мелодии, контура и жеста. Он разработал изобразительные средства, рассчитанные на «эпатирование буржуа», повсеместно разрушавшие сложившиеся к началу века каноны. При этом на протяжении всего XX в. в экспрессионизме прослеживается преобладание выразительности над изобразительностью. Это проявляется и в неуклонно прокладывающей себе путь смене приоритетов разного вида искусств (повышение роли музыки и относительное снижение роли литературы при возрастающем внимании к живописи и театральным зрелищам), и в динамике жанровой структуры (растущее предпочтение мобильных художественных форм – лирического стихотворения и песни за счет поэмы, рассказа за счет романа), и в возникновении и широчайшем распространении новых художественных форм, вызванных к жизни исторически новыми массовыми средствами видео- и аудиокommunikации (радио, кино и телевидения), и прежде всего в практически повсеместном возрастании значения субъективного фактора в художественном творчестве. Экспрессионизм был самой ранней манифестацией резкого усиления выразительности искусства как одной из основных характеристик художественного процесса XX в.

Однако как целое явление экспрессионизм можно понять, если исходить не из его формальных признаков, а из присущей ему внутренней устремленности к прорыву в новые сферы жизни, к изменению мира, к абсолютным нравственным ценностям. Прослеживается тесная причинная связь между экспрессионизмом и масштабами жизненных трагедий, переживаемых человечеством. Среди всех художественных направлений начала XX в. экспрессионизм по своей внутренней сущности наиболее трагичен, ибо, сохраняя связь с реальной жизнью, в том числе и с ее общественными проявлениями, публичной политикой, и в то же время оста-

ваясь верным жизненным ценностям и нравственным законам, он всегда направлен на утверждение идеала, на недостижимый абсолют. Компромиссов он не знает. Мироощущение экспрессионизма в этом смысле отличается от эйфорического пафоса итальянского футуризма и его антигуманной brutality, от всеотрицающего смеха дадаизма, интеллектуальной игры в свободолобие сюрреализма, тупиковой безысходности экзистенциализма. Экспрессионизм в основе своей – та же социальная критика, редко доходящая до критики человеческой природы как таковой, но взятая не в лобовом разрезе и бытовом правдоподобию, что приводило к созданию системы образных средств, полной человеческого горя, безысходности и реального трагизма, а «сдвинутая» со своей реальной оси в сторону условности восприятия и художественных средств выражения.

Т.А. Фетисова

Инна Осиновская

**ИРОНИЯ И ЭРОС.
ПОЭТИКА ОБРАЗНОГО ПОЛЯ***

Одной из важнейших проблем философии была и остается проблема метода. Выбор подхода к изучению предмета, в первую очередь, обусловлен для исследователя самим представлением о том, что есть этот предмет: исторический ли «персонаж», метафизическая ли сущность или что-либо другое. Например, ирония и эрос, представляющие основной интерес данной работы, могут рассматриваться как с точки зрения истории, так и с точки зрения метафизики, культурологии, психологии, риторики, философии языка. Автор данной работы, пытаясь обнаружить еще один способ функционирования предмета, рассматривает его в свете поэтики – как *систему образов*.

Этот подход коренится, в частности, в представлении Р. Барта и Ю. Кристевой об интертекстуальности и в бахтинском понимании диалогичности текстов. Истоки такого подхода также можно найти в бодрийяровском представлении о «симулякрах» как о знаках, за которыми стоит референт, как об означающих, за которыми нельзя закрепить определенные денотаты. Кроме того, важным свойством симулякра является отсутствие историчности. Феномен (ирония, эрос) берется в работе как «симулякр», как имя без значения и истории.

Автор книги исходит из того, что наряду со специфической теоретической моделью мира, существующей в каждую эпоху, имеется некое образное поле, инвариантное любой теоретической модели и являющееся жизнемировой основой, описываемой в своих априорных структурах через поэтику. Исследование посвящено анализу

* *Осиновская И.* Ирония и эрос. Поэтика образного поля. – М., 2007. – 210 с.

этого поля через его феномены – иронию и эрос. Под *образным полем* понимается не смысловое, не концептуальное, а специфическое пространство, открывающееся через *поэтику*, что позволяет называть его поэтическим пространством. Через посредство методологии образного поля автор дает новую интерпретацию иронии и эроса.

С позиций концепции образного поля определяется отношение автора к сложившейся методологии исторической поэтики, с одной стороны, и к методу аисторизма, характерному для структурализма, с другой. В решении этой проблемы автор выбирает «средний путь», позволяющий избежать методологических крайностей.

К выявлению образного поля и к рассмотрению феноменов в качестве поэтических систем близко подошел Г. Башляр. Для него поэтика представляла именно *систему образов*, живущих в человеческом воображении. Используя тексты как хранилища этих образов, он применил метод поэтики к исследованию инертного мира. Ссылаясь на исследования Ю.М. Лотмана, автор отмечает тот факт, что в рамках человеческого бытия существуют определенные изначально-базисные отношения, которые можно исследовать в качестве инвариантов. Речь идет о таких реалиях бытия, как «дом», «дорога», «огонь», реалиях, пронизывающих «всю толщу человеческой культуры» и приобретающих «целые комплексы связей в каждом эпохальном пласте». Их можно исследовать в качестве инвариантов, отмечает Лотман, но сразу же оговаривается, что ему важна и интересна индивидуальность темы, ее укорененность в «ясно очерченной исторической эпохе», культурной парадигме, национальной специфике.

Другой важный момент – это общность алгоритмов поведения в совершенно различных сферах человеческого бытия. Достаточно вспомнить Э. Финка, известного своими изысканиями в области игры в западной культуре. Он обнаруживает схожесть образного пространства игры с образным и смысловым пространством «основных феноменов человеческого бытия», среди которых смерть, труд, власть и любовь.

Аналогичные моменты проявляются в содержании иронии и эроса. Автор считает особо значимой формой современного отношения к действительности именно иронию в силу разорванности и маскарадности постмодернистского восприятия мира. Проблема иронии, вызывающая к себе неизменный интерес на протяжении последних двух столетий, приобрела в наше время новое звучание

благодаря тому особому месту, которое она занимает в философии, литературе и искусстве постмодерна. Метод, с помощью которого автору удастся открыть и описать этот инвариант, можно было бы – с некоторой долей условности – назвать *феноменологическим*: исследователь не подходит к изучаемым текстам с заранее заготовленным ключом, а открывает этот ключ при изучении текста, позволяя поэтике иронии свободно явить себя, не придавая при этом существенного значения вопросу о том, какому автору принадлежит этот текст и какая эпоха – и почему – выражает себя в нем.

Опираясь на восходящее к М. Бахтину и Р. Барту понятие «интертекстуальности», близкое по своему смыслу идее Ж. Деррида об «универсуме» текстов, каждый из которых отсылает к множеству других, автор книги стремится систематизировать, свести к некоторой целостности смысла пестрое многообразие значений понятия «ироническое». Предпринимая поиск текстуального и контекстуального единства понятия иронии, автор стремится как бы заново увидеть этот феномен, тем самым – насколько возможно – освободившись от тех заранее тяготеющих над исследователем схем и представлений, которые подчас закрывают от нас подлинную реальность.

Вывявленные в текстах и детально описанные автором характеристики иронии составляют действительно некую постепенно все явственнее прорисовывающуюся единую картину: ироническое умолчание и связь иронии с тайной; ироническое бездействие, загнипнотизированность множеством возможностей и нежеланием поступиться этим мнимым богатством и «выбрать себя»; ироническая свобода и имморализм, имеющие характер игры с присущей ей амбивалентностью, игры, перерастающей в маскарад, в опьянение и карнавал, где все кажется не таким, как есть на самом деле, и где ирония предстает как «всегда другой» – «другой» по определению. От одной характеристики к другой напряжение мысли нарастает, феномен иронии становится все более богатым и объемным. В разделах, посвященных теме иронического странничества и демонизма иронии, вскрываются наиболее глубинные, метафизические пласты «иронического», которые позволяют проникнуть в самое ядро этого культурного феномена и полнее осмыслить жизнь человеческого сознания.

В свете сказанного ирония оказывается структурой, сложенной из таких смысловых реалий, как маскарадность, умолчание, игра,

иммориализм, таинственность, болезнь, опьянение, смерть, божественность, демоничность, амбивалентность, странничество и т.д.

«Самое важное открытие, которое мы здесь находим, – пишет в послесловии к книге Л.В. Скворцов, – это выявление того парадоксального факта, что образы и характеристики, которые сопровождали иронии, сопутствуют также и эросу» (с. 118). Это подтверждает совпадение поэтик иронии и эроса, т.е. единство их образного поля как поэтического пространства, реализующегося через тексты. Автор подводит нас к выводу о наличии и смысловой связи между этими феноменами или «концептами».

Собрав и проанализировав тексты, посвященные иронии и эросу от Античности до наших дней, автор делает акцент на внеисторической и интертекстуальной схожести образов, описывающих эти феномены. Тем самым был заявлен принципиально новый взгляд на исследуемый предмет, оказавшийся не субъектом истории или мировоззренческого пространства того или иного автора, а «субъектом поля поэтических образов, проходящих сквозь различные эпохи и разнообразные тексты» (с. 154).

И.Л. Галинская

ФИЛОСОФИЯ КУЛЬТУРЫ

А.А. Никишенков

ИСТОРИЯ БРИТАНСКОЙ СОЦИАЛЬНОЙ АНТРОПОЛОГИИ*

В монографии рассматриваются различные версии методологии и логики разных направлений, сложившихся в рамках британской социальной антропологии в ходе ее исторического развития. Речь идет о таких направлениях, как: эволюционизм, диффузионизм, функционализм, структурализм, а также всевозможные их модификации, представленные в деятельности наиболее влиятельных представителей этой научной дисциплины – Э.Б. Тайлора, Дж. Мак-Леннана, Г. Мейна, У. Риверса, Г. Элиота Смита, Э. Вестермарка, Б. Малиновского, А.Р. Рэдклифф-Брауна, Э. Эванс-Причарда, Р. Фёрса, О. Ричардс, М. Фортеса, З. Наделя, М. Вильсон, М. Глакмена, Э. Лича, В. Тэрнера, М. Дуглас и др. Автор предпринимает попытку комплексной, системной оценки британской социальной антропологии на протяжении всего исторического пути ее развития.

Книга состоит из четырех частей, включающих в себя 12 глав. В части 1 описано начало британской социальной антропологии, в частности глава 1 посвящена исследованию ее социальных предпосылок и идейных истоков. Здесь рассматриваются основные факторы, воздействовавшие на процесс формирования новой научной дисциплины. В качестве наиболее существенных из этих факторов названы: 1) сложившаяся в Европе к середине XIX в. традиция осмысления феномена «цивилизации» («культуры») и роли в ее развитии европейских «доисторических» и неевропейских (восточных,

* *Никишенков А.А.* История британской социальной антропологии. – СПб., 2008. – 495 с.

первобытных, колониальных и др.) народов; 2) философские направления, трактующие природу общества и культуры в натуралистическом (естественно-научном) ключе, а также философские, научные и теологические направления в изучении фундаментальных институтов человечества; 3) предшествующие социальной антропологии организационные формы изучения простонародной культуры; 4) литературная традиция описания заморских стран и народов в сочинениях путешественников, миссионеров, чиновников и др. В частности, в качестве одного из идейных истоков исследуется философский позитивизм, при этом особенно важную роль автор отводит Г. Спенсеру, подчеркивая, что именно с его легкой руки сам термин «эволюционизм» стал обозначением целого направления, объединившего многие сферы познания. В главе 1 анализируется также этнология Дж.К. Причарда, отмечается особенность его научного подхода, которая состояла в том, что он отрицал значимость таких, казалось бы, утвердившихся в социальном познании с XVIII в. категорий, как «прогресс» и «эволюция» общества и культуры. Его прежде всего интересовал процесс дивергенции (расхождения) расовых, социальных и культурных форм, их распределение в пространстве и времени. Эта установка, получившая позже наименование «диффузионизм», не была принята основоположниками социальной антропологии, но со временем к ней не раз возвращались последующие поколения ученых. В главе 1 рассматривается также «лингвистическая палеонтология» М. Мюллера, отмечается его многоплановый вклад в развитие британской науки, в частности, подчеркивается, что благодаря Мюллеру элементы немецкой научно-философской традиции были довольно быстро и успешно адаптированы в Англии. Продолжением лингвистической концепции Мюллера явилась его теория мифа, которая, в числе прочего, повлияла на развитие британской фольклористики.

В главе 2 представлены основоположники британской социальной антропологии – Э.Б. Тайлор, Г. Мейн, Дж. Лёббок, Дж. Мак-Леннан и др. «Эти весьма разные по своим взглядам исследователи разделяли тем не менее тот набор общетеоретических принципов, которые образовали исследовательскую программу эволюционистского направления...» (с. 83). В их работах, наряду с конкретным материалом по изучению первобытности, содержались и общетеоретические положения о природе культуры, общества и человека, а

также методологические принципы познания этих явлений. В частности, онтологическим основанием методов Тайлора явилось его убеждение в том, что социальная антропология должна стать по всем параметрам наукой подлинной, т.е. аналогичной таким естественным наукам, как физика, химия, биология и т.п., которые ориентированы на открытие законов. «Формулируя свои методы, Тайлор фактически предложил в качестве исследовательского приема не систему познавательных процедур и логических средств анализа..., а априорные теоретические тезисы (гипотезы)» (с. 79). Особое место в ранней истории социальной антропологии занимает Джон Лёббок (1834–1913), автор таких известных работ, как «Доисторические времена» (1865) и «Происхождение цивилизации и первобытное состояние человека» (1867–1869). Именно во второй своей книге Лёббок изложил основные общетеоретические постулаты зарождающейся социальной антропологии. Они формулировались в духе дарвинизма и практически совпадали с теоретическими положениями Тайлора.

Эволюционистской парадигме в целом соответствуют теоретические воззрения Джона Фергюсона Мак-Леннана (1827–1881). Его мировоззрение формировалось под сильным влиянием философии утилитаризма, «в следовании принципам которого он был более последовательным, чем Тайлор и Лёббок» (с. 89), а также исторической школы права К. Савиньи, философии Уэвелла и той версии позитивизма, которую развивал Дж.С. Милль. Мак-Леннан явился тем ученым, который в полном смысле слова заложил основы антропологического изучения родства, брака и семьи в Великобритании. Построение Мак-Леннана представляет собой «чисто логическую конструкцию, лишь иногда иллюстрируемую обрывочными фактами из отчетов путешественников и миссионеров» (там же). Сомнения в эмпирической обоснованности теории развития брака и семьи Мак-Леннана возникли уже вскоре после выхода в свет его книги. Американский этнолог Льюис Генри Морган в своей работе «Древнее общество» подверг критике ряд положений этой теории, в частности, он указал на неверность трактовки племени как экзогамной социальной единицы и рода как группы, допускающей эндогамию. Настоящая интеллектуальная война началась между Мак-Леннаном и Г. Мейном, теория патриархальной семьи которого уже пользовалась широкой известностью в Великобритании. Г. Мейн по-

святил критике теории Мак-Леннана целую книгу «Патриархальная теория». В теории Мейна особое место занимает его трактовка категории «родство», в рамках которой собственно кровные (биологические) узы были не главным. Место семейной организации в обществе в ходе истории, согласно Мейну, менялось. Этот исторический процесс был движением «от статуса к контракту», т.е. от совокупности прав и обязательств, вытекающих из родственных уз, к правам и обязательствам, принимаемым на себя индивидом или налагаемым на него обществом, движением от групп, объединенных родством, к группам территориальным, образующим политические системы. Идеи Мейна, хотя и существовали на периферии дисциплины, продолжали оказывать влияние на умы. Несмотря на критику Мак-Леннана его концепция эволюции брака и семьи доминировала в ранней антропологии в течение почти трех десятков лет. Сравнительный метод Мак-Леннана, примененный им в работе «Первобытный брак», основан на общетеоретическом допущении, что широкое бытование сходных форм человеческого поведения – это действие сходных причин в сходных обстоятельствах, т.е. проявление неких единых для всего человечества закономерностей.

В целом эволюционистская парадигма стараниями виднейших ее представителей приобрела черты стройной исследовательской программы, обещающей значительные научные достижения. Во второй половине XIX в. эта парадигма практически не имела конкурентов, «ее принципы разделяло абсолютное большинство ученых, ориентированных на изучение развития человеческого общества» (там же). Но все они придерживались установки на индуктивный, экспериментальный, эмпирический характер научного познания и были убеждены в том, что познавательные возможности указанной исследовательской программы могут быть доказаны лишь в ходе изучения конкретных общественных институтов на основе широко развернутых полевых исследований. Приверженцем эволюционистской парадигмы называл себя Эдуард Вестермарк (1862–1939). Но, что парадоксально, в своей работе он фактически не оставил камня на камне от того, что принято было считать «эволюционной теорией брака и семьи». Он неявно дал понять классикам антропологического эволюционизма, что их так называемый дарвинизм не имеет ничего общего с подлинным дарвинизмом, который, по его мнению, есть «соединение биологической ипостаси

человека с его социальной сущностью» (с. 98). Он сформулировал основополагающий постулат своего труда: основой брака является половой инстинкт, и именно с ним связаны многие социальные особенности брачного института на всех стадиях истории, включая и первобытную. Вестермарк также утверждал, что у всех известных наиболее отсталых племен современности можно обнаружить наличие индивидуальной семьи. Все это противоречило тому, что было принято считать научно установленным в эволюционной антропологии. Вестермарк прямо и решительно отверг концепции промискуитета, группового брака и пр. Он постоянно, особенно в последних переизданиях своего труда «История человеческого брака», подчеркивал специфику общественных функций брака и семьи, утверждая, что брак – это нечто большее, чем просто регулирование половых отношений. Брак, с его точки зрения, это своеобразное средство установления стабильных отношений не только между мужем и женой и их ближайшими родственниками, но и между крупными общественными объединениями. Одним из тех, кто приобщился к критическому направлению Вестермарка, был Бронислав Малиновский, впоследствии ставший лидером антиэволюционистского направления в антропологии.

Важным аспектом развития британской социальной антропологии явилось изучение первобытной духовной культуры. Духовная культура в философии и науке XIX в. почти полностью отождествлялась с религией, поэтому ранняя антропология сконцентрировала свое внимание преимущественно на изучении истоков и стадийного развития религиозных верований в первобытности. В частности, Тайлор в своей работе «Первобытная культура» последовательно излагает свою концепцию, в которой на место догматов и авторитетов церкви он ставит науку с ее стремлением все выводить из естественных закономерностей. Законы возникновения религии – это «умственные законы». Так выражается основной методологический принцип Тайлора в изучении религии, который позже получил наименование «интеллектуализм». Своеобразным фокусом теории религии Тайлора была его концепция анимизма. Согласно Тайлору, анимизм составляет по существу основу философии как у дикарей, так и у цивилизованных народов. С его точки зрения, по существу на Земле нет безрелигиозных народов. Значительную часть «Первобытной культуры» занимают главы, посвя-

щенные мифологии. Многие достоинства книги Тайлора объясняются его проницательностью и виртуозным владением своей невероятной эрудицией. Многие его мысли о мифе получили развитие и подтверждение много лет спустя в трудах других ученых. В частности, он высказал мысль о том, что миф не есть отражение реальных исторических событий. «Миф есть история его авторов, а не действующих в нем лиц. Он есть воспоминание о жизни не сверхъестественных героев, а создавших его своим поэтическим воображением народов» (цит. по: с. 108).

Непосредственными продолжателями религиозных исследований Тайлора стали его младшие коллеги и друзья – Дж.Дж. Фрэзер, У. Робертсон Смит, Э. Лэнг и др. Джеймс Джордж Фрэзер (1854–1941) был наиболее последовательным сторонником методологического подхода Тайлора в изучении первобытной религии. Теория развития первобытной духовной культуры, разработке которой Фрэзер посвятил всю свою жизнь, основана на его концепции происхождения и соотношения магии, науки и религии, наиболее отчетливо изложенной в «Золотой ветви». Согласно Фрэзеру, магическое мышление основывается на двух принципах. 1. Подобное производит подобное (следствие похоже на свою причину). 2. Вещи, которые однажды пришли в соприкосновение друг с другом, продолжают взаимодействовать на расстоянии после прекращения прямого контакта. Первый принцип можно назвать законом подобия, а второй – законом соприкосновения или заражения. Согласно Фрэзеру, в любом обществе присутствуют элементы и магии, и религии, и науки. Но на самой ранней стадии эволюции магия в сознании людей доминирует. «Эволюция духовной культуры, по Фрэзеру, выражается в постепенном повышении сначала роли религии, а затем – науки» (с. 113). Процесс этот в его трактовке имеет характер интеллектуального развития, т.е. является результатом напряжения ума «дикаря-философа». К концу XIX в. эволюционистская общетеоретическая парадигма приобрела характер «рамочной концепции» для большинства британских антропологов; она вполне допускала сосуществование разных и порой несовместимых исследовательских решений. Но в недрах британской социальной антропологии уже вызревали центробежные тенденции, исподволь готовившие кардинальные преобразования в ней, наступившие позже – в первой четверти XX в. Среди ученых, деятельность которых особенно

ярко отражала эти тенденции, были У. Робертсон Смит и Э. Лэнг, занимавшиеся проблемами первобытной религии.

Первое поколение британских антропологов в подавляющем большинстве разделяли основные принципы позитивизма, «позитивизм же предписывал особое внимание к эмпирическим основаниям научных исследований» (с. 127–128). Антропологам-эволюционистам нужен был массовый материал, охватывающий первобытные племена планеты, и в этом отношении наилучшим средством им представлялась рассылка вопросников во все концы Британской империи. В 1874 г. Тайлор стал инициатором и организатором создания такого вопросника под эгидой Британской ассоциации содействия развитию науки. На анкету откликнулось ничтожное количество адресатов, но важно было то, что появилась новая научная дисциплина, новым явлением стало регулярное общение теоретиков и самостоятельных этнографов. Среди работников британских колоний, откликнувшихся на призывы антропологов к сотрудничеству, было немало миссионеров, а также чиновников, предпринимателей, учителей. К миссионерам новой формации можно отнести Лоримера Файсона (1832–1907), а также Альфреда Уильяма Хауитта (1830–1906). Они быстро нашли общий язык и начали активно собирать материал о культуре аборигенов. «В общем, труд Файсона и Хауитта – корпус фактических обоснований положений трудов Моргана, но он содержит подтверждения основных постулатов и эволюционной антропологии в целом» (с. 133). Книга Файсона и Хауитта – яркий пример доминирования антропологической теории над этнографическим фактом, «но это также пример некоторого осознания ненормальности такого положения в науке» (с. 134). Продолжателями линии сотрудничества этнографов-любителей с теоретиками эволюционной антропологии, начатой Файсоном и Хауиттом, стали У.Б. Спенсер и Ф. Гиллен.

В главе 2 освещается также литературная деятельность Э. Лэнга, который никогда формально не считался антропологом, но весьма своеобразно повлиял на судьбу идей ведущих представителей этой научной дисциплины; представлена история профессиональных полевых этнографических исследований (А. Хэддон и «Кембриджская школа социальной антропологии»), анализируется работа Л.Г. Моргана «Система родства и свойства человеческой семьи». Особое внимание уделяется истории профессиональных полевых

этнографических исследований, проводимых специалистами-антропологами из Кембриджского университета. По давно устоявшемуся мнению, именно эта школа сыграла особую роль в формировании современных параметров и принципов британской социальной антропологии. В этом смысле невозможно переоценить роль главы этой школы – Альфреда Корта Хэддона (1855–1940), ставшего организатором в рамках Кембриджского университета Школы антропологии с обширным штатом сотрудников. Здесь нельзя не упомянуть У. Риверса, Ч. Селигмена, А.Р. Рэдклифф-Брауна, Б. Малиновского и др. Для экстенсивной этнографической работы Риверс предназначал и свои методы сбора данных, которые он назвал «генеалогическим» и «биографическим», причем особенно подчеркивал достоинства первого метода. Его проект получил реализацию лишь стараниями его учеников – Б. Малиновского и А.Р. Рэдклифф-Брауна, которые после Первой мировой войны возглавили новые научные центры.

На рубеже веков кризис эволюционистской парадигмы стал очевиден. Декларативный поворот Риверса к диффузионизму получил воплощение в конкретном исследовании. В 1914 г. вышел его двухтомный труд «История меланезийского общества», в котором он, как им самим было сказано во введении, освободился от власти «грубой эволюционистской доктрины». Одним из последователей диффузионистских идей Риверса стал Графтон Элиот Смит (1871–1937), лидер такого научного направления, как гипердиффузионизм. Его исследования в сравнительной неврологии и эволюции мозга, проведенные в Египте, сделали его одним из ведущих авторитетов в этой области науки. Особый интерес для истории британской социальной антропологии представляют его работы в области сравнительного изучения культур народов мира. В 1911 г. вышла в свет книга Элиота Смита «Древние египтяне и их влияние на цивилизацию Европы». В этом труде автор сформулировал гипотезу, согласно которой влияние древних египтян на формирование европейской цивилизации осуществлялось тремя путями: 1) посредством постепенной диффузии египетских достижений от народа к народу в пределах так называемой «средиземноморской расы»; 2) при посредничестве переднеазиатских народов, воспринявших у египтян искусство обработки металлов; 3) посредством прямого влияния египтян на древних насельников Европы в ходе морских

экспедиций. В его новой книге «Миграции ранней культуры» (1915) отчетливо оформился и проявился «панъегиптизм» во взглядах автора (это направление называют также «гелиолитическая концепция»). Наиболее ревностным сторонником этой концепции был Уильям Джеймс Перри (1887–1950). Характерным для Перри было придавать диффузионистским идеям четкость математических формул. Все культуры Перри разделяет на две категории – «собирателей пищи» и «производителей пищи», уделяя второй категории особое внимание. В основании любого локального варианта культуры «производителей пищи» он вычленяет главные источники и предпосылки культурной диффузии (называя их «подаателями жизни») – золото, жемчуг, медь, другие металлы, все, что может привлекать «народ избранный» – древних египтян.

Концепция панъегиптизма не нашла положительных откликов среди профессиональных социальных антропологов, отношение которых к этим идеям грубо, но точно выразил Б. Малиновский, назвав его представителей «сумасшедшими». Ч. Селигмен, А. Хэддон и другие решительно отвергали гипотезу о глобальном культуртрегерстве древних египтян.

Во второй части монографии представлена история британской социальной антропологии в межвоенный период (20–40-е годы XX в.). Основные сюжеты этой части книги: 1. «Структурно-функциональный переворот» (Рэдклифф-Браун и Малиновский). 2. Методология структурно-функционального подхода. 3. Методы структурно-функционального анализа в действии. 4. Структурно-функциональное направление в развитии: научные школы и преемственность поколений.

Структурно-функциональный подход формировался в недрах эволюционной викторианской антропологии, имел истоки в социально-философской мысли XIX в., но современное науковедение часто расценивает его появление как «переворот», «научную революцию» и т.п. в духе Т. Куна. На самом деле становление функционализма осуществлялось постепенно и сопровождалось переходом к новому стилю работы – не в одиночку в кабинетах, а в научных коллективах с относительно едиными исследовательскими программами в сочетании теоретической работы с обязательными полевыми исследованиями. Познавательные усилия разделялись на «включенное наблюдение» общественной жизни «дикарей» в поле

и на последующее теоретическое осмысление результатов этого наблюдения. Понятие «функционализм» неразрывно связано с личностями Рэдклифф-Брауна и Малиновского. В главе 2 второй части монографии представлены общетеоретические концепции культуры и общества Малиновского и Рэдклифф-Брауна. В частности, Малиновский при создании общей теории культуры видел свою главную задачу в ответе на следующие вопросы: как поддерживается интегральная целостность культуры; каковы цели и потребности, удовлетворению которых служит аппарат культуры; каков механизм процесса удовлетворения этих потребностей? Пытаясь ответить на эти вопросы, Малиновский отталкивался от положения, которое доминировало в его научном мировоззрении: «...теория культуры должна базироваться на биологическом факте», т.е. на факте биологической природы человеческого организма. Как отмечает автор, Малиновский «свел на нет качественную специфику человеческой культуры, низведя ее к биологии...» (с. 216). Из его трудов, по словам автора, совершенно не ясно, каким образом происходит трансформация биологических потребностей в «культурные императивы». Функция любого явления культуры, по Малиновскому, – это процесс удовлетворения этим явлением какой-либо из «основных» или «производных» человеческих потребностей. Составной частью общей концепции культуры Малиновского является теория *института*. Именно институт, считает исследователь, является тем механизмом, который обслуживает удовлетворение основных и производных потребностей «своих участников и всего общества в целом и, таким образом, исполняет свою функцию» (цит. по: с. 217). Автор полагает, что трактовка Малиновским процесса институционального удовлетворения человеческих потребностей «свидетельствует о беспомощной двойственности культурологической позиции антрополога» (с. 218).

Теория общества Рэдклифф-Брауна наиболее полно изложена в его труде «Естественная наука об обществе». Главным мировоззренческим постулатом, от которого отталкивался Рэдклифф-Браун при создании своей теории, было утверждение, что «все виды объективной реальности представляют собой различные классы естественных систем. Такими системами являются, например, атом, молекула, агрегаты космических тел, биологические организмы, общества людей и т.д.» (с. 219). Рэдклифф-Браун выступил против широко

распространенной в социальной науке Запада редукционистской тенденции, сводящей природу общества либо к индивидуальному сознанию, либо к биологии человеческого организма. Он присоединился к точке зрения Э. Дюркгейма на общество как особую реальность, не сводимую к индивидам, ее составляющим. Таким образом, в отличие от Малиновского, Рэдклифф-Браун сконцентрировал свое внимание не на проблеме удовлетворения человеческих потребностей, а на интегративной функции социальных явлений.

При всем различии взглядов Малиновского и Рэдклифф-Брауна на сущность общества оба они увязывали это явление с неизменной природой человека, они были едины в том, что «конечной целью научной деятельности в социальной антропологии считали открытие универсальных общечеловеческих законов» (с. 225). Эта установка была воспринята функционалистами от своих предшественников и учителей – представителей эволюционистской социальной антропологии. Но в отличие от классиков эволюционизма функционалисты утверждали, что «универсальные общественные законы проявляются не в историческом развитии – эта сфера объявлялась царством случайности, – а в функционировании социальных институтов и структур» (с. 225–226).

В главе 4 второго раздела монографии исследуется научная деятельность учеников Рэдклифф-Брауна и Малиновского. При этом она рассматривается как своеобразная проверка методов структурно-функционального анализа на эффективность. Малиновский и Рэдклифф-Браун не составляли единой научной школы, хотя их влияние на функционалистов второго поколения было одинаково существенным. В 1924 г. начал работу знаменитый семинар Малиновского, из которого вышли почти все ученые, занявшие ключевые позиции в британской социальной антропологии после Второй мировой войны, – Э. Эванс-Причард, Р. Фёрс, М. Фортес, И. Шапера, М. Глакмен, М. Вильсон, Х. Купер, О. Ричардс, З. Надель и др. На первых порах школа Малиновского отличалась почти полным единством теоретических воззрений ее представителей. Это было внешним выражением непререкаемого авторитета Малиновского и его почти патриархальной опеки по отношению к ученикам. Однако в дальнейшем наметились определенные расхождения во взглядах между Малиновским и отдельными его учениками, которые в ходе своих теоретических изысканий пришли к концепциям, близким к струк-

туралистской концепции Рэдклифф-Брауна, не сумевшего, в отличие от Малиновского, создать стабильную научную школу. Его влияние на обучение и руководство научной деятельностью молодого поколения осуществлялось косвенно, через так называемый «незримый колледж». Под влиянием Рэдклифф-Брауна Фёрс, Эванс-Причард и Фортес избавились от характерного для школы Малиновского скептического неприятия всего, что было связано с эволюционизмом. С конца 30-х годов объектом критики в британской социальной антропологии стала методология Малиновского. «Одним из первых, кто выступил против теоретической невнятности и эмпирической перегруженности этнографических работ, написанных в стиле Малиновского, был Эванс-Причард. Он подчеркнул глубокое различие между теоретическим описанием (моделированием) и интуитивно-беллетристическим нагромождением фактов» (с. 313).

Проблеме связи теоретических основ функционализма с прикладными исследованиями в области социальной антропологии специально посвящен третий раздел монографии.

В четвертой части книги представлена британская социальная антропология во второй половине XX в. К середине XX в. она настолько окрепла организационно, что в 1946 г. представители этой науки образовали собственную Ассоциацию социальных антропологов Великобритании (АСА). Сообщество британских антропологов можно также условно разбить на две группы. Представители первой группы – Э. Эванс-Причард, М. Фортес, М. Глакмен, В. Тэрнер, М. Дуглас (все – африканисты) – в разной степени придерживались структуралистской доктрины с ее вниманием к жестко детерминированным общественным связям. При этом наиболее последовательно идеи структурализма, восходящие к трудам Рэдклифф-Брауна, развивались М. Фортесом, возглавлявшим кафедру в Кембриджском университете. Представители второй группы – Р. Фёрс, Э. Лич и др. – продолжали линию Малиновского с его особым вниманием к личности и личностному выбору в культурных процессах. Многие из учеников Малиновского в своей научной карьере проделали своеобразную эволюцию: начав с исследований, проводимых в стиле своего учителя, они со временем оказывались под влиянием структуралистских методов Рэдклифф-Брауна, но на закате карьеры возвращались к некоторым «романтическим» приемам и принципам работы своего учителя. В какой-то степени это

было характерно для З. Наделя с его «мягким структурализмом». Фёрс предлагает усовершенствовать приемы наблюдения, выявления смысла наблюдаемого и передачи познанного в тексте. Он разрабатывает свою концептуальную схему, делая упор на основное понятие современной ему антропологии – «социальная структура». Это понятие он лишает статуса самодостаточной категории и вписывает его в контекст более широкого понятия – «социальная организация». При разработке категории «социальная организация» Фёрс вышел на понятие «социальное поле». Это понятие и связанные с ним исследовательские процедуры получили особенно интенсивную разработку в трудах представителей Манчестерской школы М. Глакмена (с. 393–394).

Глава 2 четвертого раздела монографии посвящена концепции Эдварда Эванс-Причарда и «феноменологическому повороту» в британской социальной антропологии. Как антрополог он прошел все фазы своего ремесла от длительного общения с африканцами до теоретических обобщений высокого уровня. Основные темы трудов Эванс-Причарда, по словам автора, сродни вечным вопросам человечества.

В главе 3 четвертого раздела монографии представлены теоретические поиски послевоенного поколения британских социальных антропологов. В частности, анализируются: 1) структурализм Э. Лича; 2) символическая антропология В. Тэрнера; 3) когнитивная антропология М. Дуглас.

В заключении подчеркивается, что конец XX в. ознаменовался в британской социальной антропологии новыми веяниями, условно обозначаемыми термином «постмодернизм», сущность которых, применительно к изучаемой дисциплине, может быть сведена к отказу от стандартного идеала научности (объективность, закономерность, экспериментальность, верифицируемость знания) и переосмыслению задач социальной антропологии – они зачастую стали трактоваться как задачи, аналогичные задачам литераторов. «У дисциплины стали размываться парадигмальные рамки, что выражается во все большем отходе от традиционного предмета – неевропейских маломасштабных обществ – и в обращении к проблемам, характерным для социологии, истории, литературоведения, лингвистики, философии и пр., а также в экспериментах с создаваемыми текстами» (с. 459).

И.И. Ремезова

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ СЛОВЕСНЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Игорь Коган

ТАЙНА ВЕНЕЦИАНСКОГО СТИХОТВОРЕНИЯ А.С. ПУШКИНА*

Через тринадцать лет после смерти А.С. Пушкина брат поэта Лев Сергеевич обнаружил в Одессе рукопись отрывка стихотворения, находившуюся в виде закладки в словаре. Этот текст уместился на небольшом клочке бумаги с многочисленными пушкинскими правками. Автор реферируемой книги предлагает называть стихотворение «Венецианским отрывком», поскольку это название «соответствовало бы географии, поэтике и стилистике произведения» (с. 12).

Текст стихотворения многократно пытались расшифровать и продолжить, но нет ни единого прочтения первой строки, ни точной даты написания отрывка. В настоящее время существуют два варианта расшифровки-реконструкции этого сложного текста, которые принадлежат Г.П. Цявловской и Б.В. Томашевскому. Автор реферируемой книги предлагает контаминированный текст отрывка:

*Ночь тиха, в небесном поле
Светит Вesper золотой,
Старый дождь плывет в гондоле
С догарессой молодой.
Воздух полн дыханьем лавра.*

* Коган И.М. Тайна венецианского стихотворения А.С. Пушкина. – СПб., 2008. – 119 с.

*<Глубока> морская мгла,
Дремлют флаги Бучентавра,
[Ночь безмолвна и тепла].
Море темное молчит.*

«Вesperом» итальянцы называли вечернюю планету Венеру. «Бучетавром» или «Буцентавром» называлась галера венецианского дожа, на которой он в XIV в. ежегодно в праздник Вознесения выходил в море и, бросая в воду золотое кольцо, символически обручался с Адриатическим морем. «Венецианский отрывок», считает автор реферируемой книги, имеет «глубокие корни, уходящие в живую почву пушкинской биографии, скорее всего, именно *одесского* периода, с его авантюрными планами, шекспировскими страстями молодости и романтическими надеждами» (с. 17).

Живя в Одессе с июня 1823 г. по июль 1824 г., Пушкин активно изучал итальянский язык, для чего у него имелось два стимула: «Один из них – жгучий любовный роман с красавицей-итальянкой Амалией Ризнич. Другой – планируемый Пушкиным побег в Италию. Эту мечту Пушкина об Италии Анна Ахматова называла «заветнейшей и любимейшей мечтой его жизни» (с. 26).

Девятнадцатилетняя Амалия Ризнич была женой крупного одесского негоцианта Джованни Ризнича, который женился на ней в Вене, а весной 1823 г. приехал в Одессу с женой и ее матерью. «Пушкин и его окружение не сомневались в том, что Амалия была *итальянкой*», тем более что говорила она только по-французски и по-итальянски (с. 32). История страстного увлечения Пушкина Амалией Ризнич стала источником многих его поэтических шедевров, в том числе и «Венецианского отрывка», а также более двух десятков портретных рисунков любимой женщины. Ведь графические портреты на полях рукописей поэта, по мнению специалистов, имеют «высокую документальную ценность» (с. 33).

Во второй половине октября 1823 г. Амалия Ризнич заболевает туберкулезом, 1 января 1824 г. уезжает с ребенком в Австрию. У нее резко обострился туберкулезный процесс. Ребенок в начале 1825 г. умер, Амалия, похоронив ребенка, скончалась от скоротечной чахотки в первой половине 1825 г. в Триесте, где и была похоронена. Цикл стихотворений Пушкина, связанный с именем Ама-

лии Ризнич, «стал своеобразной энциклопедией любви в русской литературе» (с. 100).

В Одессе, считают специалисты, были написаны 30 лирических стихотворений, значительная часть которых посвящена Амалии Ризнич. Среди них – уникальная поэтическая миниатюра «Венецианский отрывок». И. Коган полагает, что он был создан между 15 и 20 октября 1823 г.

Специалисты насчитывают целый ряд пушкинских стихотворений и упоминаний, которые имеют отношение к Амалии Ризнич. Так, Е. Зингер в книге, посвященной теме «Пушкин и А. Ризнич», называет их более девятнадцати (с. 91). И. Коган добавляет еще четыре стихотворения: «Венецианский отрывок»; оставшиеся в рукописи строки в стихотворении «Вновь я посетил»; «Осень (отрывок)», где упоминается «чахоточная дева»; краткое стихотворение «Лишь розы увядают» (с. 92–97).

Символически Пушкин все же оказался в Италии, ибо первый в мире памятник ему был создан именно в Италии (с. 102).

И.Г.

Константин Душенко

«ТРИ ГРАЦИИ СЧИТАЛИСЬ В ДРЕВНЕМ МИРЕ...»: ЭПИТАФИЯ – МАДРИГАЛ – ЭПИГРАММА

Аннотация: Эпиграмма «Три грации...», приписываемая Лермонтову, возникла после ряда переработок латинской эпитафии «Tres fuerant Charites».

Ключевые слова: Авсоний, Лермонтов, мадригал, В.П. Петров, эпиграмма, эпитафия.

Annotation: The epigram «Three Graces» which is scribed to Lermontov came into existence after a number of remakings of the Latin epitaph «Tres fluerant Charites».

Key words: Ausonius, Lermontov, the epigram, Latin epitaph, madrigal, V.P. Petrov.

Владимир Солоухин в одном из своих эссе заметил: «В отличие от Лермонтова с его юношеской саркастичностью и позой Пушкин был добр и весел с самого начала, с самых ранних стихотворений. Возьмем одну из эпиграмм Лермонтова, написанную в альбом женщине: “Три грации имелись в древнем мире. Родились вы – всё три, а не четыре”. Пушкин никогда бы женщину такой эпиграммой обидеть не смог. <...> Вероятно, он написал бы в подобном случае: “Родились вы – и стало их четыре”» (10, с. 174).

Однако предложенное Солоухиным завершение эпиграммы появилось до Пушкина и в его время уже считалось банальностью.

Эпиграмма, неточно процитированная выше, приведена в «Записках» Екатерины Сушковой, опубликованных в 1870 г. Летом 1830 г. 16-летний Лермонтов проводил в деревне среди своих многочисленных кузин. «Была тут одна барышня, соседка Лермонтова по Чембарской деревне, и упрашивала его <...> написать ей хоть строчку правды для ее альбома. <...> Он начал:

“Три грации...”

Барышня смотрела через плечо на рождающиеся слова и воскликнула: “Михаил Юрьевич, без комплиментов, я правды хочу”.

– Не тревожьтесь, будет правда, – отвечал он, и продолжал:

“Три грации считались в древнем мире,

Родились вы... всё три, а не четыре!”» (5, с. 95).

Позднее, однако, было обнаружено, что та же история приведена в московском периодическом издании «Листок» от 24 февраля 1831 г., но здесь эпиграмма приписана «молодому человеку Николаю Максимовичу» (4, с. 523). Поэтому ныне она помещается не в основном корпусе сочинений Лермонтова, а в разделе «Dubia» (3, с. 224). Между прочим, среди «экспромтов» юного Лермонтова Сушкова приводит еще и такой: «Вокруг покойного чела / Ты косу дважды обвила; / Твои пленительные очи / Яснее дня, чернее ночи». Это четверостишие, адресованное, если верить Сушковой, ей самой, взято целиком из «Бахчисарайского фонтана» Пушкина, с заменой «лилейного» на «покойного». Вполне возможно, что точно так же Лермонтов поступил с эпиграммой «Три грации...», даже если вся эта история не сочинена мемуаристкой.

Обиженная Лермонтовым барышня предполагала увидеть совсем другую концовку – комплиментарную и уже хорошо ей известную. Такая концовка содержалось в альбоме девицы А. Лукиной (велся с 1821 по 1837 г.):

«Три Грации досель считались в мире,

Но как родились вы, то стало их четыре» (2, с. 42).

Этот альбомный мадригал, как установил еще в 1917 г. Б.В. Нейман¹, представляет собой переработку заключительного двестишестидесяти одного из стихотворений Василия Петрова (1736–1799), придворного поэта Екатерины II (7, с. 70–71). Стихотворение озаглавлено «К Ъ...» и адресовано неизвестной актрисе; поскольку с конца XIX в. оно не перепечатывалось, приведем его целиком:

Девиц избранный хор,

Всегда мужей пленяет взор;

Ты, выступя в театр, даров твоих со блеском

Всех нудишь чтить тебя сердец и дланей плеском;

¹ Борис Владимирович Нейман (1888–1969), профессор Московского ун-та. Между прочим, именно он еще до Андроникова разгадал «загадку Н.Ф.И.» – Натальи Федоровны Ивановой.

*Во лике дев видна,
Как промеж звезд луна.
Суровый бог гремющей брани,
Услыша глас твоей гортани,
Пустил бы грозный меч из рук;
Забыл бы в век оружий звук.
Три только Грации во всем считались мире:
Когда родилась Ты; вдруг стало их четыре (9, с. 446 (1-я паг.)).*

Заключительное двустишие кажется «довеском» к основной части стихотворения – вероятно, потому, что само оно представляет собой переработку латинского двустишия.

В.П. Петров по образованию был филологом-классиком: он окончил Славяно-греко-латинскую академию, затем преподавал в ней риторику, а среди его переводов центральное место занимает полный перевод «Энеиды» Вергилия. Двустишие, послужившее ему источником, носит название «Об умершей девушке» и до XIX в. включительно печаталось среди сочинений римского поэта и риторика Авсония (ок. 310 – ок. 395):

*Tres fuerant Charites, sed, dum mea Lesbia vixit,
quattuor. At perii: tres numerantur item (12, с. 425).*
Харит было три, но когда родилась моя Лесбия,
[стало] четыре. Она умерла, и снова [их] насчитывается три.
В переводе Ю.Ф. Шульца:
Были три Хариты; при Лесбии стало четыре.

Лесбии нет, – и теперь снова их в мире лишь три (1, с. 220).

Авсоний из Бурдигалы в Галлии (нынешнее Бордо) был признанным мастером жанра эпиграфии, а кроме того, считался во Франции первым «французским» поэтом. Эпиграмма (в первоначальном, античном смысле этого термина) «Об умершей девушке» печаталась во всех изданиях его сочинений, а также в популярных антологиях и пособиях по латыни и латинской литературе. В XVII–XVIII в. неоднократно печатались также ее переводы на немецкий и французский языки, обычно вместе с латинским оригиналом. Немецкий перевод принадлежал Симону Даху (Simon Dach, 1605–1669). По смыслу он весьма точен, но выполнен – как и двустишие Петрова – 6-стопным рифмованным ямбом (14, с. 510).

«Четвертую Хариту сих времен» («vierte Charis dieser Zeit») воспевал старший современник Даха, основатель немецкого силлаботонического стихосложения Мартин Опиц (1597–1639) в своей «Утешительной песне» («Trost-Lied») (20, с. 32). Это выражение у него восходит, по-видимому, к той же эпиграмме (18, с. 61).

Во Франции – во всех трех известных мне переводах XVIII в. – греческие «хариты» были заменены римскими «грациями» (11, с. 44; 19, с. 123; 21, с. 107).

В Западной Европе двустиишие «Об умершей девушке» воспроизводилось целиком. В русской переделке печальный конец был отброшен, а упоминание об адресате в третьем лице заменено обращением во втором лице (вы). Тем самым латинская эпитафия превратилась в русский мадригал, в 1820-е годы переделанный в сатирическую эпиграмму. Ее концовка («три, а не четыре») неожиданно перекликается с концовкой латинского двустиишия («снова их в мире лишь три»), которую Петров в своей переделке отбросил.

В XX в. авторство многих эпиграмм, приписываемых Авсонию, было поставлено под сомнение; предполагалось даже, что они были сочинены (т.е. сфальсифицированы) гуманистами XV в. Еще сравнительно недавно один из немецких исследователей писал: «Эпиграмма [“Об умершей девушке”] приписывается Авсонию, но ее неантичный ход мысли [der unantike Gedanke] свидетельствует о том, что она появилась в Новое время» (22, с. 335).

Однако в 1950 г. в Ватиканской библиотеке был обнаружен сборник эпиграмм на латинском языке, первоначально хранившийся в библиотеке монастыря Боббио близ Пьяченцы (именно этот монастырь изображен в романе Умберто Эко «Имя Розы»). В 1955 г. сборник был опубликован под названием «Epigrammata Bobiensia» («Эпиграммы из Боббио»). Сборник, по-видимому, был известен с XV в.: 27 эпиграмм из него были опубликованы гуманистами, по большей части в составе сочинений Авсония (15).

Анонимная эпиграмма «Об умершей девушке» помещена в «Epigrammata Bobiensia» под номером 33 (16, с. 86). Написана она не позднее начала V в. (время составления сборника) и, как и весь сборник, вышла, по-видимому, из круга римского сенатора и писателя Симмаха, младшего современника Авсония (13, с. 212).

Ее ближайшая параллель – поздняя греческая эпиграмма, приписанная Платону («Палатинская антология», IX, 506):

Девять считается Муз. Но их больше: ведь Музою стала
С Лесбоса дева Сапфо. С нею их десять теперь.
(пер. Л. Блуменау) (8, с. 695).

Форма же эпиграммы «Tres fuerant Charites», по наблюдению
немецкого филолога Фарука Гревинга, восходит к двустишию
Марциала («Эпиграммы», VI, 6):

Comoedi tres sunt, sed amat tua Paula, Luperce,
quattuor <...> (17, с. 103).

Трое в комедии лиц, а любит, Луперк, твоя Павла
Всех четырех: влюблена даже в лицо без речей.
(пер. Ф.А. Петровского) (6, с. 168).

Так что латинская лирическая эпитафия, ставшая, после ряда
переработок, русской язвительной эпиграммой, сама была перера-
боткой еще более древнего сатирического двустишия.

Список литературы

1. *Авсоний*. Стихотворения / Изд. подгот. М.Л. Гаспаров. – М., 1993. – 356 с.
2. *Вацуро В.Э.* Литературные альбомы в собрании Пушкинского Дома (1750–1840-е годы) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. – Л., 1979. – С. 3–56.
3. *Лермонтов М.Ю.* Полн. собр. соч.: В 10 т. – М., 1999. – Т. 1. – 503 с.
4. *Лермонтов М.Ю.* Собр. соч.: В 4 т. – Л., 1979. – Т. 1. – 575 с.
5. М.Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. – М., 1989. – 671 с.
6. *Марциал*. Эпиграммы. – М., 1968. – 488 с.
7. *Нейман Б.В.* К вопросу об источниках поэзии Лермонтова // Журнал Министерства народного просвещения. – СПб., 1917. – Ч.118, № 3/4. – С. 70–77 (3-я pag).
8. *Платон*. Сочинения: В 4 т. – М., 1994. – Т. 4. – 832 с.
9. *Русская поэзия* / Под ред. С.А. Венгерова. – СПб., 1893. – Т. 1. – 886 с; 412 с.
10. *Солоухин В.* Камешки на ладони // Новый мир. – М., 1986. – № 8. – С. 154–174.
11. *Ambigu littéraire: ou, Tout ce qu'il vous plaira / Par M.D.***.* – Londros; Paris, 1782. – 126 p.
12. *Ausonius*. Opuscula. – Stutgardiae, 1976. – 561 S.
13. *The conflict between paganism and christianity in the Fourth Century.* – Oxford, 1963. – 222 p.
14. *Dach S. Werke.* – Hildesheim; N.Y, 1977. – 1038 S.

15. *Dostálová V.* Epigrammata Bobiensia (Magisterská diplomová práce). – Brno, 2006. – Mode of access: http://www.is.muni.cz/th/52299/ff_m/diplomka.txt
16. Epigrammata Bobiensia / A cura di Franco Munari. – Roma, 1955. – Vol. 2. – 145 p.
17. *Grewing F.* Martial, Buch VI: ein Kommentar. – Göttingen, 1997. – 592 S.
18. *Herbert R.* Versuch eines Gesamtbildes über das Verhältnis von Martin Opitz zur Antike. – Jena, 1926. – 67 S.
19. Oeuvres d'Ausone / Traduites par Pierre Jaubert. – Paris, 1769. – T. 1. – 375 p.
20. *Opitz M.* Weltliche und geistliche Dichtung. – Berlin; Stuttgart, [1889]. – 384 S.
21. Recueil d'épithaphes sérieuses, badines, satiriques et burlesques / Par D. L. P. [Pierre Antoine de La Place]. – Bruxelles, 1782. – T. 2. – 492 p.
22. *Trillmich W.* Charitengruppe als Grabrelief und Kneipenschild // Jahrbuch des Deutschen archäologischen Instituts. – Berlin, 1996. – Bd. 111. – S. 311–349.

А.А. Аронов

«ОТТЕПЕЛЬ» В ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ*

Доктор культурологии и доктор педагогических наук, профессор Аркадий Алексеевич Аронов в реферируемой монографии «дает объективную характеристику “оттепели” как одному из ярких, знаменательных периодов в истории государства и его культуры», говорится в аннотации.

Книга состоит из трех глав:

- 1) «Что предшествовало “оттепели”?»;
- 2) «Идентификация хрущёвской “оттепели” в работах историков и культурологов»;
- 3) «”Оттепель” как один из знаменательных периодов в истории отечественной культуры».

В первой главе автор показывает, что «время правления Николая I и время правления Иосифа Сталина очевидно перекликаются, характеризуются многими общими чертами» (с. 23). А.А. Аронов также пишет о сходстве социально-политических ситуаций в гитлеровской Германии и СССР при Сталине. Автор подробно называет характерные черты тоталитарного государства сталинского образца, опираясь на действительные факты истории советского государства 30–50-х годов XX в. (с. 24–25).

Рассказывая об идентификации «оттепели» в работах историков и культурологов, А.А. Аронов анализирует четырехтомное учебное пособие М. Геллера и А. Некрича «История России 1917–1995», вышедшее в 1996 г., в котором обращается внимание «на двойственность (= противоречивость) личности Хрущёва и его деятель-

* *Аронов А.А.* «Оттепель» в истории отечественной культуры (50–60-е годы XX века). – М., 2008. – 303 с.

ности на посту первого лица советского государства» (с. 27). Впрочем, в этой работе, по мнению А.А. Аронова, «Хрущёв рассматривается достаточно доброжелательно и взвешенно» (с. 31).

Автор также рассказывает о работах Б.И. Гаврилова «История России» (М., 1999), Е.А. Евтушенко «Волчий паспорт» (М., 1998), учебнике «История России» (М., 1997) А.С. Орлова, В.А. Георгиева, Н.Г. Георгиевой, Т.А. Сивохинной, о пособии для вузов «История русской культуры IX–XX вв.» (М., 2002), об учебном пособии С.А. Галина «Отечественная культура XX века» (М., 2003) и о многих других трудах, в которых рассматривается, в частности, период «оттепели» (с. 27–68).

Третья глава книги состоит из пяти разделов: «Социально-политическая и экономическая жизнь общества», «Разрушение “железного занавеса” вокруг СССР», «Состояние науки в период “оттепели”», «“Оттепель” в образовании», «Художественная культура СССР периода “оттепели”» (с. 69–291).

Монография А.А. Аронова построена на множестве конкретных фактов, зафиксировавших «заметные разительные перемены как в жизни страны в целом, так и в области отечественной культуры» (с. 295). К позитивным переменам автор относит следующие: падение тоталитарного режима в СССР, разрушение «железного занавеса», контакты с другими странами, разрядка международной напряженности, улучшение благосостояния граждан, успехи отечественной науки, улучшение советской образовательной системы, развитие отечественной литературы, развитие отечественного кинематографа; приметой времени стали также авторская песня – творчество бардов и развитие отечественного драматического театра. Словом, «оттепель» явилась «мощным, ярким рывком в истории отечественной культуры» (с. 299). Именно хрущёвская «оттепель» породила новую генерацию наших соотечественников, генерацию «шестидесятников», то есть тех, кто вступил в самостоятельную жизнь на рубеже 1950–1960-х годов.

И.Л. Галинская

ЧУВСТВЕННОЕ ИСКУШЕНИЕ СЛОВ*

Интенсивное изображение русской литературой чувственных явлений действительности, когда читатель подвергается их воздействию, почти выпадает из поля зрения исследователей. Между тем эта сторона русского романа прослеживается от Гоголя до Бунина и Пастернака. Русские писатели стремятся ввести читателя не только внутрь душевных переживаний, но в такие первобытные переживания, которые мы чувствуем, ощущая запах, вкус или осязая что-либо. Они исходят из того, что искусство является выражением чувства, а переживание – один из важнейших способов познания жизни. Не только запечатленные художником идеи и мысли способны охарактеризовать эпоху, но и ее звуки, цветовая гамма, ароматы, вкусовой букет, которые глубоко коренятся в мире вкусов и мыслей данной эпохи. Однако между разнообразными сферами не проведена демаркационная линия: они дополняют и исправляют друг друга. Ощущения, полученные в одной области, могут быть распространены и на другие.

Плодотворное влияние друг на друга визуальных и акустических искусств несомненно. Например, Оскар Уайльд, Гарсия Лорка, Есенин являются визуальными поэтами. Напротив, у Джойса и Мильтона решающий элемент – акустический, и Элиот связывает это с ослаблением у них зрения и со слепотой. По мнению Мережковского, «ясновидец плоти» Толстой обладал богатой визуальной силой воображения, а «ясновидец духа» Достоевский – утонченной аудитивной. Это проявлялось в том, что его героев мы слышим, а толстовских почти видим.

* Хайнади З. Чувственное искушение слов. Бунин «Жизнь Арсеньева. Юность» // Вопр. литературы. – М., 2009. – № 1. – С. 21–34.

Человек погружен в мир, но и мир, воспринимаемый пятью чувствами, погружен в человека. Чувственный опыт приобретается человеком с помощью органов чувств, нечувственный – опытом души. Однако для формирования эстетических ценностей недостаточно совершенного функционирования «внешних» органов чувств, необходимы еще «внутренние» слух и видение. Внутренний опыт приводит в соприкосновение духовно-божественный мир с материально-земным бытием. Ощущения преобразуются когнитивным мышлением в логос, затем в богатую чувствами речь. Эмоции, являющиеся архаическим, первобытным языком, связывающим нас с прошлым, придают нашим переживаниям цвет и теплоту. Слова воспроизводят картины, звуки, вкусовые и осязаемые ощущения, а вместе с ними мысли, которые переживает читатель.

Большинство европейских писателей XIX в. по возможности избегали всякого выражения телесности. Скудость непосредственных переживаний они стремились восполнить самоанализом. Обнажение своих чувств считалось таким же неприличным, как и обнажение тела. В их романах по большей части отсутствовали непосредственность, спонтанность чувственного мира. Например, герои Джейн Остин владеют своими чувствами, постоянно себя контролируют, их действия и поступки рассчитаны. Ее персонажи, даже влюбленные, не прикасаются друг к другу. В лучшем случае допускается рукопожатие. Генри Джеймс даже утверждает, что английский писатель конца XIX в. не посмел бы взяться за описание запахов, потому что запах в романе шокирует.

Английских читателей поражало, что русские оказались более готовыми и способными к естественным человеческим контактам, нежели гораздо более замкнутые представители западной цивилизации. Герои русских романов всегда полностью отдаются сиюминутным чувствам, которые пронизывают все их существо. Богатство выражения чувств героями русских романов, их интенсивность и органичная встроенность в характеры происходит отчасти потому, что в динамически изменяющемся, переходном обществе, когда упрочившиеся в ходе столетий жизненные формы дают трещину, а новые во второй половине XIX в. еще не упрочились, раздражимость всех органов чувств выше, чем в статических и сбалансированных обществах. Другая причина чрезмерного накала чувств героев русского романа заключается в том, что русский

человек не привык отличать культуру от жизни, а воспринимает ее как часть жизни, как сосуществование.

Общинная форма жизни в России оказалась более сплоченным единством, нежели городская. Русское мышление сосредоточено на жизни, не отдаленной еще от ее источников, оно сохранило жизненную силу. Деревенская Россия еще обладала полнотою бытия, тогда как у европейских народов уже проявляется ее недостаток. Россия соприкасалась с природой, с живой жизнью более тесно, чем урбанизированные культурные народы.

Истинным поэтом, одухотворившим чувственное и сделавшим духовное ощутимым, в русской литературе был И. Бунин. С 1927 по 1933 г. он написал единственный свой роман «Жизнь Арсеньева», о памяти и писательском призвании. В этом произведении он не шел вслед за Аксаковым и Толстым в хроникальном изображении патриархальной формы жизни русского дворянства, но и не следовал традиции изображения деятельного героя, согласно которой наиглавнейшее стремление человека – вскрыть характер, а вместе с тем суть парадокса в поступке. Героя характеризуют скорее его воспоминания, впечатления, изменения в настроении, рефлексии. Недолговечность сущего, хрупкость счастья, а вместе с ними вся красота воплощается в мозаике изображенных мелких, чувственных конкретностей. Бунин-Арсеньев воспринимает жизнь как поэзию, а поэзию как жизнь. Вдохновитель искусства – это ощущение недостатка, точнее то, что поэт ставит своим талантом на место недостатка. Он рисует не действительный образ России, а такой духовный пейзаж, который сформировался в нем в ходе дистиллирования чувств из прочитанного и сформированного в мечтах.

Аналогией между вкусами, звуками, запахами, видимым и осязаемым Бунин достигает нового эстетического воздействия. Определенные раздражители ощущаются не только соответствующими органами, но и другими: например, под воздействием вкусовых или звуковых раздражителей появляются видения в цвете, и наоборот. Разного настроения картины, характеры или два неожиданных словосочетания ставятся рядом, и это противопоставление приводит к исключительному художественному воздействию. Бунин стремится, чтобы слова передавали суть вещей полностью, без остатка, чтобы субстанция мира не заслонялась, а открывалась. В его произведениях наблюдается возврат к повседневной, не символической, а

материально-корпоративной природе слова. Целью автора было пробуждение органов чувств читателя для физического и метафизического видения-слышания мира. Он помог нам увидеть и услышать то, что невидимо и неслышимо с помощью естественных органов чувств, но что достижимо посредством реализации поэтического таланта.

Т.А. Фетисова

«КАННИБАЛЫ И ХРИСТИАНЕ» – СБОРНИК НОРМАНА МЕЙЛЕРА

Аннотация. Норманн Мейлер признан одним из наиболее важных писателей Америки в XX в. Сборник кратких произведений «Каннибалы и христиане» представляет среди других работ его анализ политики США во Вьетнаме и отношение писателя к личности Л.Б. Джонсона, комментарии о современных Мейлеру американских писателях, а также рассказ «Последняя ночь», написанный в духе научной фантастики.

Ключевые слова: Каннибалы и христиане, книга Л.Б. Джонсона «Моя надежда на Америку», динамика американской литературы.

Annotation. Norman Mailer is acknowledged to be one of the most important writers in America in the 20-th century. A collection of Norman Mailer's short writings «Cannibals and Christians» presents, among other pieces, his analysis of the United States policy in Vietnam and his relation to the character of L.B. Johnson, comments on his contemporary American writers, and the story «The Last Night» written in the mode of science fiction.

Key words: Cannibals and Christians, L.B.Johnson's book «My hope for America», the dynamic of American letters.

В сборнике «Каннибалы и христиане» (1966) представлены статьи, доклады, интервью, комментарии, рассказы, стихотворения, рецензии, которые были написаны и опубликованы Норманом Мейлером в различных американских изданиях с 1960 по 1966 г. В издательской аннотации, приложенной к первому изданию сборника, говорится о мейлеровском «блестящем и разгромном анализе политики США во Вьетнаме» и о его «проницательных комментариях» к литературным трудам писателей-современников: Уильяма Стайрона, Мэри Маккарти, Джеймса Болдуина, Джозефа Хеллера и др. (4).

В современном мире, пишет Мейлер в предисловии к сборнику, основной логикой является логика войны, отчего появляются два типа людей – каннибалы и христиане. Каннибалы считают, что мир можно спасти, убивая все, что кажется им второстепенным. К христианам относятся все те люди, которые считают, что нет ничего ценнее человеческой жизни. К христианам в его сборнике, согласно Мейлеру, следует относить «евреев, либералов, большевиков, анархистов, социалистов, коммунистов, кейнсианцев¹, демократов, борцов за гражданские права, битников, министров, умеренных республиканцев, пацифистов, учителей, врачей, ученых, профессоров, латиноамериканцев, представителей новых африканских народов, даже Мао Цзедуна» (4, с. 4). Сборник обращен к 36-му президенту США Линдону Б. Джонсону (1908–1973), правительством которого развязано войну во Вьетнаме.

Те, кого Мейлер называет «каннибалами», как правило, родились в христианских семьях, а те, кого он называет «христианами», не всегда являются членами христианских семей, но они категорически протестуют против уничтожения человеческой жизни и против всяческих войн.

В сборнике помещена рецензия Нормана Мейлера на книгу американского президента Линдона Джонсона «Моя надежда на Америку» (2). В книге 13 глав, и Мейлер приводит названия некоторых из них: «Президент всего народа», «Вера и дальновидность президента», «Создание Атлантического содружества», «Развивающийся мир», «Созидательный федерализм». Беда книги состоит в том, по Мейлеру, что ни одна ее идея не ведет к другой.

«Моя надежда на Америку» является, согласно Мейлеру, отвратительной, заслуживающей осуждения книгой, а делает ее ужасной то, что почти все ее идеи, на первый взгляд, благородны, и трудно не согласиться чуть ли не с каждой из них. Но в действительности идеи в этой книге «двусмысленны, вдвойне фальшивы, являются обратной стороной рога изобилия» (4, с. 49). Книга похожа на мечту о небесах в тюремной камере. Правда, книга Линдона Джонсона «Моя надежда на Америку», пишет Мейлер, все же содержит одно хорошее положение о том, что стена между бедными и

¹ Кейнс, Джон Мейнард (1883–1946), английский экономист и публицист, автор работы «Общая теория занятости, процента и денег» (1936), в которой предлагалась теория регулирования экономической занятости.

богатыми – «это стеклянная стена, сквозь которую все видно» (4, с. 52). Эта фраза, наверняка сочиненная кем-то из президентских спичрайтеров, позволила Норману Мейлеру высказать мысль, что «расстояние между ханжеством и честностью не вечно будет изолировать власти предрежающие от бедных» (4, с. 52).

В докладе, прочитанном Норманом Мейлером 25 мая 1965 г. в отделении Калифорнийского университета в Беркли, писатель вновь обращается к книге Линдона Джонсона «Моя надежда на Америку» и утверждает, что она была «откровенным ужасом американской жизни» (4, с. 69), поскольку предлагала сюрреалистический набор нереальных будущих побед. Так, президент Линдон Джонсон уверял своих читателей, что каждый из них в будущем получит интересную работу, что каждый рабочий сможет консультироваться у своего психоаналитика, что все фермеры будут получать назначаемые компьютером субсидии и т.д., и т.п. Но при этом была одна загвоздка под названием «Вьетнам».

Норман Мейлер искренне считает ситуацию во Вьетнаме столь иррациональной, что «любая попытка логически разобраться в ней абсолютно нелогична, подобно тому как нелогичен сюрреализм» (4, с. 71). Когда США бомбят Вьетнам и одновременно предлагают вьетнамцам помощь, это выглядит морально отталкивающим и напоминает ситуацию, когда взрослый бьет ребенка, но на минуту останавливается и просит, чтобы ребенок его поцеловал. Писатель старается разумно разобраться в отношениях США и Вьетнама, хотя признает, что логики в этой ситуации нет никакой. Ведь начавшиеся в 1964–1965 гг. военные действия США в Индокитае явились грубейшим нарушением Женевских соглашений 1954 г., принятых на совещании министров иностранных дел США, Великобритании, СССР, Франции и Китайской Народной Республики, согласно которым Франция прекратила длившуюся с сентября 1945 г. войну против Вьетнама, Лаоса и Камбоджи.

Эскалация американских военных действий во Вьетнаме началась в 1964 г. после того, как при атаке вьетконговцами авиационной базы США в городе Плейку погибли семь американских солдат. В ответ США стали бомбить район семнадцатой параллели Северного Вьетнама. При этом, напоминает Норман Мейлер, двести миллионов американцев ранее вообще не интересовались Вьетнамом, не знали, как выглядит эта страна и на каком языке там говорят.

«Если бы нам довелось начать войну против марсиан, то американский народ принял бы в ней бóльшее эмоциональное участие, чем это происходит во время войны во Вьетнаме», – пишет Мейлер (4, с. 73). Никогда до этого Америка не вела войну, которая бы столь мало интересовала американцев, убежден писатель. Он считает, что американский народ консервативен, обожает собственность, но при этом «обуян страстью разрушать собственность других народов» (4, с. 74).

Инициатором эскалации войны во Вьетнаме, по Мейлеру, являлся сам президент Линдон Джонсон. Его отличало тщеславие современного диктатора. Вот почему при Джонсоне Америка двигалась от угрозы тотальной войны к самой войне, и ничто не могло предотвратить ее. Придя к власти в 1963 г., после гибели президента Джона Кеннеди, Линдон Джонсон стал самым могущественным человеком в Соединенных Штатах и «внезапно ввел понятие эскалации войны в нашу повседневную жизнь», убежден Норман Мейлер (4, с. 77).

Джона Кеннеди писатель называет героем за его роль в противостоянии между СССР и США во время Карибского кризиса. Когда 14 октября 1962 г. американский самолет-разведчик обнаружил в окрестностях кубинской деревни Сан-Кристобаль советские ракеты средней дальности и фотографии ракет были продемонстрированы на заседании Совета Безопасности ООН, Советскому Союзу пришлось демонтировать ракеты и повернуть назад корабли, направлявшиеся на Кубу с новыми ракетами. Так Джон Кеннеди победил Никиту Хрущева.

Известно, что разрешение Карибского кризиса стало переломным моментом в «холодной войне». Норман Мейлер призывает Линдона Джонсона окончательно прекратить «холодную войну», а прежде всего прекратить воздушную войну во Вьетнаме и вывести войска из Южного Вьетнама. Однако Парижское соглашение о прекращении войны и восстановлении мира во Вьетнаме было подписано лишь в январе 1973 г.

Но в 1965 г., когда Норман Мейлер произносил в Беркли, а затем печатал свой доклад, он прямо называл самого себя «мечтателем», ибо только мечтатель, по его же словам, может призывать Америку в

такое время к «изоляционизму»¹. Ведь политика Линдона Джонсона, политика «чудовищного» министра обороны Роберта С. Макнамары и политика генералов, по словам Мейлера, «доказывает только то, что в Америке существует замкнутый круг мафии» (4, с. 81).

В конце доклада Мейлер предсказывает, что в будущем напечатают множество фотографий Линдона Джонсона различного размера и разошлют их по всей стране. Эти фотографии студенты будут приклеивать на стены, на афиши, на телефонные будки и доски для объявлений, причем обязательно вверх ногами. «Везде и вверх ногами, везде, везде. Эти фотографии расскажут миру о том, что мы думаем о Вас и о Вашей войне во Вьетнаме», – заключает писатель (4, с. 82).

В 1965 г. американский журнал «Партизан ревью» («Partisan Review») провел симпозиум, в котором участвовали десять журналистов. Он был посвящен политике США во Вьетнаме. Норман Мейлер приводит в своем сборнике «Каннибалы и христиане» коллективное заявление участников симпозиума под ироничным названием «Счастливое разрешение проблемы Вьетнама» и затем дает свой категоричный ответ журналу и его авторам.

Прежде всего писатель утверждает, что журналисты поддерживают войну США во Вьетнаме, поскольку они убеждены, что «не слышали ни о какой альтернативной политике, которая бы привела к мирным переговорам с Вьетнамом или содействовала бы интересам народов Юго-Восточной Азии» (4, с. 83). Журналисты «мрачно (несомненно, даже вполне угрюмо, ибо они в конце концов либералы) защищают нашу современную политику во Вьетнаме», политику эскалации войны, заявляет Мейлер (4, с. 86). Поскольку журналисты пишут об альтернативной политике, Норман Мейлер предлагает свою собственную альтернативу: «Она состоит в том, чтобы уйти вон из Азии» (4, с. 87).

«Давайте оставим Азию азиатам», – повторяет писатель и предлагает создать телевизионное представление о войне, показать любительский кинофильм с военными играми, а каждое лето устраивать военные хэппенинги, но утверждает, что настоящую войну немедленно следует прекратить (4, с. 89–90). «Теперь ясно, что

¹ «Изоляционизм» – направление во внешней политике США начиная с середины XIX в., которое было основано на идее невмешательства в вооруженные конфликты вне американского континента. «Изоляционизм» утратил свою роль в политике США после Второй мировой войны.

единственное объяснение, которое я нахожу для войны во Вьетнаме, состоит в том, что мы погружаемся в топи моровой язвы, а убийство незнакомых людей кажется нам излечением от этой чумы» (4, с. 91). Так завершает писатель свои рассуждения о вьетнамской войне 1964–1965 гг. в сборнике «Каннибалы и христиане».

Вышедший в 1967 г. роман Мейлера «Почему мы во Вьетнаме?» об охоте на медведя гризли на Аляске ни разу не рассказывает о войне во Вьетнаме. В романе диск-жокей Техасской радиостанции, чьи инициалы Д.Дж., вспоминает о том, как шестнадцатилетним юношей он вместе со своим отцом и его другом охотился на северных медведей. «Нарочито метафорическая, притчеобразная конструкция и чрезвычайно экспрессивный стиль были необходимы Мейлеру для того, чтобы сильнее подчеркнуть мысль о всеобщей болезни западного мира, одним из симптомов которой стала вьетнамская война», – полагает отечественный литературовед А. Мулярчик (1, с. 107).

Силы, которые сделали отца Д. Дж. убийцей животных на Аляске, считает А. Мулярчик, аналогичны тем силам, которые ввергли Америку в бессмысленную войну во Вьетнаме. Словом, аляскинские охотники в романе «Почему мы во Вьетнаме?» подменяют собой военных, а медведи гризли олицетворяют детей и женщин Вьетнама. Правда, последние слова Д. Дж. в романе Мейлера являются проклятием войны во Вьетнаме, пишет американский литературовед Джон Майкл Леннон (3, с. 20). А другой специалист по творчеству Нормана Мейлера называет роман «Почему мы во Вьетнаме?» «высшим достижением писателя» (5, с. 214).

Сборник «Каннибалы и христиане» содержит рассуждения Мейлера о «динамике американской литературы», т.е. о смене литературных эпох в США. Речь идет о противостоянии нравоописательной литературы, т.е. литературной «традиции благопристойности», литературы «изысканной традиции» («genteel tradition»), американскому реализму натуралистического толка.

Это, в сущности, была классовая борьба, пишет Мейлер (4, с. 95). «Класс, который имел в руках власть, который управлял Америкой, и слой, который восхищался правящим классом, инстинктивно объединились в восхвалении изысканной литературы, не осуждавшей ни власть, ни секреты власти» (4, с. 96). Они поддерживали литературу об ухаживании и женитьбе, о любви и пре-

данности, о почитительности к родителям и благочестии, то есть литературу, которая восхваляла принадлежность к «изысканной традиции благопристойности».

Но вскоре появилась литература, которая стала описывать реальные феномены американской жизни. Этот род литературы, пытавшейся объяснить Америку, достался сыновьям иммигрантов, получившим образование и описавшим Америку, которую до них никто не описывал. Именно таким писателем, по мнению Нормана Мейлера, стал Теодор Драйзер (1871–1945). Он родился в семье разорившегося мелкого предпринимателя, иммигранта из Германии, и его первый роман «Сестра Керри» (1900) посвящен судьбе девушки из рабочей семьи. Роман Драйзера «Дженни Герхардт» (1911) также посвящен судьбе девушки из народа. Романы «Финансист» (1912), «Титан» (1914) и изданный посмертно роман «Стоик» (1947) составляют «Трилогию желания», в которой в образе Франка Каупервуда собраны воедино черты американского капиталиста.

Творчество Драйзера противостояло, по мнению Нормана Мейлера, школе психологического романа Генри Джеймса (1843–1916), и в большой степени оно противопоставлялось трудам последовательницы Джеймса писательницы Эдит Уортон (1862–1937), социально-психологические романы которой были насыщены этической проблематикой и проникнуты скорбью об отсутствии нравственных и эстетических ценностей в американской жизни. Но если писательское дарование Драйзера можно назвать драгоценным, то для Эдит Уортон характерны скудость и ограниченность творческих возможностей, полагает Норман Мейлер (4, с. 98).

Лучшими писателями во всей истории американской литературы Мейлер называет лауреата Нобелевской премии 1954 г. Эрнеста Хемингуэя (1899–1961) и лауреата Нобелевской премии 1949 г. Уильяма Фолкнера (1897–1962), хотя и упрекает их в том, что видение Америки у них было неполным, частичным (4, с. 99). Недоволен Мейлер и стилем прозы Хемингуэя и Фолкнера. По его мнению, Хемингуэй «никогда не мог написать хорошее длинное предложение, отчего и разработал искусство краткой фразы» (4, с. 107). Что же касается Фолкнера, то Мейлер упрекает его в том, что он никогда не выражал простые мысли просто, а «забирался в кущи безостановочной прозы» (4, с. 99).

Писателей своего поколения Норман Мейлер оценивает со всей строгостью. Говоря о романе Уильяма Стайрона «И поджег этот дом» (1960), он называет его «причудливым», плохим произведением (4, с. 110). Четыре или пять неплохих коротких рассказов погребены в этом романе под грудой раздутых, непостижимых философских рассуждений, а главные персонажи – это подлинные гротески, фигуры фантастические и к тому же плохо написанные. «Стайрон тратил время, копая траншеи налево и направо, но ни разу не отправился в атаку на ту вершину, которая стояла перед ним», – заключает Норман Мейлер (4, с. 111).

Роману Мэри Терезы Маккарти (1912–1989) «Группа» (1963), в котором прослежена в течение тридцатых годов судьба выпускниц колледжа, Норман Мейлер посвящает рецензию под названием «Судебное дело против Маккарти» («The Case against McCarthy»). Роман «Группа» является книгой, о которой можно сказать, что это «самовольно поселившийся на “главном проспекте романа” захудалый, маленький магазинчик дамского или мужского платья, который в качестве своих достижений предлагает плохую литературную работу», – полагает Норман Мейлер (4, с. 134). И заключает: «Этот магазинчик не принадлежит “главному проспекту романа”, его следует улучшить или вообще разобрать» (4, с. 135). В подтверждение своих оценок Мейлер цитирует отзыв о романе Мэри Маккарти «Группа» известного критика Нормана Подгореца, который назвал книгу «заслуженным фиаско» (4, с. 134).

Не понравился Мейлеру и роман крупнейшего из писателей-афроамериканцев Джеймса Болдуина «В иной стране» (1962). В романе этом негритянская проблема рассматривается в экзистенциально-психологическом плане. Признавая достоинства публицистики Болдуина, Мейлер называет роман «В иной стране» слабым, считает, что Болдуин «не нашел хорошей прозы для своего романа» (4, с. 115).

Из двух романов о Второй мировой войне «военного романиста» Джеймса Джонса (1921–1977) – «Отныне и во веки веков» (1951) и «Тонкая красная линия» (1962) – Норман Мейлер рассматривает лишь второй роман. Роман «Отныне и во веки веков» принес Джонсу громкую славу и сразу же выдвинул его «в первые ряды современных американских прозаиков» (1, с. 46). Эта книга была экранизирована и издавалась на многих языках (перевод на русский язык вышел в 1969 г. под названием «Отсюда и в вечность»).

Действие происходит на Гавайских островах, перед нападением японцев на военно-морскую базу американцев Пёрл-Харбор. За этот роман критика называла Джеймса Джонса наследником Фолкнера и Хемингуэя.

Роман Джеймса Джонса «Тонкая красная линия» (1962) посвящен Гуадалканалской операции американских войск¹. Мейлер отзывается о романе двойственным образом: с одной стороны, из-за описания военных действий роман Джонса «Тонкая красная линия» мог бы послужить учебником в военном училище, но, с другой стороны, по мнению Мейлера, «требуется десять топографических карт, чтобы проследить за развитием действия в романе» (4, с. 112).

Роман американского «черного юмориста» и сатирика Джозефа Хеллера «Уловка-22» (1961), как говорил журналистам сам писатель, – «это книга об американском обществе времен “холодной войны”, войны в Корее, книга о возможности начала новой войны во Вьетнаме» (цит. по: 1, с. 151–152). Действие происходит на базе американского авиационного полка, который дислоцирован на выдуманном итальянском острове Пьяноса в Средиземном море, а главное действующее лицо романа – командир экипажа бомбардировщика ассирио-американец капитан Йоссариан. Согласно Джозефу Хеллеру, «Уловка-22» – это приказ начальника, который является законом для подчиненного. Норман Мейлер считает, что Хеллер «более последовательно ведет своего читателя сквозь Ад, чем любой американский писатель до него» (4, с. 117). Исключением является, по Мейлеру, роман Уильяма Берроуза² «Голый завтрак» (1959), посвященный «наркотической революции». Его стиль похож на удар хлыста, и он ни разу не смягчается, пишет Мейлер (4, с. 116).

Роман Сола Беллоу «Хендерсон, Король Дождя» («Henderson the Rain King», 1959), по мнению Нормана Мейлера, больше всего подходит под определение «великий роман» (4, с. 126). Сол Беллоу описывает своего героя, американского миллионера, который путешествует по Африке, столь темпераментно, что ни одного писа-

¹ В отечественных литературных энциклопедиях роман получил название «Шеренга», поскольку так у нас переведено выражение из стихотворения Р. Киплинга «Томми Аткинс» «the thin red line – шеренга храбрецов», которое Джеймс Джонс выбрал для названия своего романа.

² Не путать с Эдгаром Берроузом (1875–1950), автором 23 романов о Тарзане.

теля из его поколения литераторов США сравнить с ним невозможно, убежден Мейлер.

Оценивая роман Джона Апдайка «Кролик, беги» (1960), роман Филиппа Рота «Попустительство» (1962), повести Дж.Д. Сэлинджера «Френни и Зуи» (1961) и «Выше стропила, плотники» (1959), Мейлер не находит для них положительных характеристик. Вообще, он считает, что «литература в Америке зашла в тупик. Ее начинают заменять сериалы и телевидение» (4, с. 102).

Сборник «Каннибалы и христиане» завершает научно-фантастический рассказ «Последняя ночь». Мейлер называет его «пророческой прозой» и полагает, что его содержание можно будет использовать для создания соответствующего фильма через двадцать, через сорок или через сто лет. Рассказ был напечатан в 1962 г. в журнале «Эсквайр» («Esquire»).

В рассказе описывается последний день существования планеты Земля. Пророчество Мейлера состояло в том, что через несколько десятилетий атомные бомбы будут взорваны американцами, русскими, англичанами, французами, алжирцами, африканцами, израильянами, турками, китайцами, индусами и югославами, отчего атмосфера Земли будет отравлена, а население начнет умирать, и потребуются переселение на Марс. Когда же выясняется, что вся Солнечная система отравлена радиацией, то последний американский президент решает отправить ракетоплан в другую галактику. Вырыт туннель до центра Земли, откуда отправится ракетоплан с сотней наиболее выдающихся американцев во главе с последним президентом. Однако для того чтобы ракетоплан попал в другую галактику, следует взорвать планету Земля. Последний президент США нажимает кнопку и при этом просит прощения у землян. «Земля взрывается, превращается в темное пространство. Солнечная система охвачена огнем» (4, с. 397). Такова «пророческая» научная фантастика Нормана Мейлера.

Сборник «Каннибалы и христиане» упрочил славу Мейлера, и прежде немалую: ведь, к примеру, в издательской аннотации к книге «Каннибалы и христиане» сказано, что «Норман Мейлер признается одним из наиболее значительных писателей в Америке сегодня» (4).

Список литературы

1. *Мулярчик А.С.* Послевоенные американские романисты. – М., 1980. – 279 с.
2. *Johnson L.B.* My hope for America. – N.Y., 1964. – 127 p.
3. *Lennon J.M.* Mailer's cosmology // Mod. lang. studies. – N.Y., 1982. – Vol. 12, N 3. – P. 18–29.
4. *Mailer N.* Cannibals and Christians. – N.Y., 1966. – XVI, 300 p.
5. *Whalen-Bridge J.* Norman Mailer by Michael K. Glenday // Amer. lit. – N.Y., 1998. – Vol. 70, N 1. – P. 213–214.

И.Л. Галинская

РОМАН НОРМАНА МЕЙЛЕРА «НАГИЕ И МЕРТВЫЕ»

Аннотация. Статья о романе Нормана Мейлера (1923–2007) «Нагие и мертвые». Эта книга считается самым влиятельным американским романом о Второй мировой войне, поскольку она рассказывает об ужасе и абсурдности войны. В романе говорится о сражении за остров в Тихом океане в 1943 г. Сражение показано глазами солдат одного взвода, а также – майора и генерала.

Ключевые слова: Вторая мировая война, сражение на Тихом океане.

Annotation. The article is about the novel by Norman Mailer (1923–2007) «The Naked and the Dead». This book is considered the most influential American novel of the World War II as it shows the horror and absurdity of war. The novel tells about the battle for the island in the Pacific in 1943. The battle is seen through the eyes of a single platoon, plus a major and a general.

Key words: The World War II, the battle in the Pacific.

«Военные романисты» («War novelists») являются группой американских писателей второй половины 1940-х – начала 1950-х годов XX в., которые участвовали во Второй мировой войне и были верны традициям реалистического письма С. Льюиса, Э. Хемингуэя, Дж. Стейнбека, Дж. Дос Пассоса, У. Фолкнера. В число группы «военных романистов» входили Гор Видал, автор романа «Уилливо» (1946), Дж. Херси, Дж. Бёрнс, Дж. Джонс, а также Норман Мейлер, автор романа «Нагие и мертвые» (1948).

«Художественную основу творчества “военных романистов” составляли принципы реалистического изображения и **натурализма**. Этот сплав присутствует в “Нагих и мертвых” при передаче батальных эпизодов и сцен армейского быта», – отмечает А.С. Мулярчик (2, с. 130).

Во время Второй мировой войны, в 1944 г., Норман Мейлер был мобилизован и служил рядовым в одном из соединений армии США в Юго-Восточной Азии. 18 месяцев Мейлер находился на Филиппинах в составе 112-го полка. Военный опыт дал ему документальный материал для первого и самого знаменитого его романа «Нагие и мертвые», который был опубликован в 1948 г., когда писателю было всего двадцать пять лет.

«Книга десятки раз издавалась и переиздавалась в США и за рубежом. Поставленный по роману одноименный фильм пользовался большим успехом. О Нормане Мейлере опубликованы статьи в ряде крупных энциклопедических изданий и библиографических справочников в США и за границей. Это объясняется, по всей вероятности, тем, что Мейлеру удалось создать роман, выгодно отличающийся от многих стандартных американских боевиков на военную тему. Автор обобщил и типизировал те черты из жизни американской армии, которые до этого сравнительно мало раскрывались в американской литературе», – писал в 1976 г. А.М. Шевченко в предисловии ко второму изданию перевода романа «Нагие и мертвые» на русский язык (1, с. 6).

Сам Мейлер говорил в одном из интервью, что его первый роман является «притчей об эволюции человека в истории» (цит. по: 7, с. 272). Говоря об испорченности людей, Мейлер все же признавал, что этому есть границы и что люди всегда «тоскуют по лучшему миру», но при этом выявлял идейные и психологические корни насилия (там же).

Действие романа «Нагие и мертвые» происходит в Юго-Восточной Азии, причем название тихоокеанского атолла, на который высаживается дивизия генерала Эдварда Каммингса, выдуманное – это остров Анопопей. В романе «Нагие и мертвые» Норман Мейлер описывает собственный военный опыт. В 1941–1945 гг. Филиппины были оккупированы японскими войсками, и американский солдат Норман Мейлер участвовал в десантной высадке дивизии США на филиппинский остров Лейте. Вообще же Филиппины состоят более чем из семи тысяч островов, причем о. Лейте относится к числу наиболее крупных. Климат на Филиппинских островах тропический и субэкваториально-муссонный, пейзаж горный, половина территории покрыта тропическими лесами, часто выпадают дожди, вершины гор поросли кустарниками. Именно так описан у Мейлера

вымышленный остров Анопопей, на побережье которого «хлынула первая волна» из общего числа шести тысяч солдат дивизии генерала Каммингса (1, с. 15).

Сюжет романа – это рассказ о высадке части сил дивизии на остров и о «бессмысленной, обреченной на неудачу авантюре – заброске взвода разведчиков в тыл японцам» (1, с. 8). Ход операции показан глазами солдат пехотного разведывательного взвода, сержантов и офицеров, включая и самого генерала. «Структура, действующие лица, образность и символизм романа помогают создать убедительную метафоризацию, согласно которой война, армия и военные действия образуют комплексную картину **века машин**», – полагает автор статьи, написанной спустя почти четверть века после выхода в свет романа «Нагие и мертвые» и претендующей на новое понимание содержания романа (7, с. 273).

В первой главе романа «Нагие и мертвые» косвенно объясняется его название: «Всем не спалось. С наступлением утра должны быть спущены десантно-высадочные средства, а на побережье острова Анопопей хлынет первая волна войск. Будет бой. Людям на кораблях и судах конвоя известно, что через несколько часов некоторым из них суждено **умереть**» (1, с. 15).

Солдаты готовились к высадке с полной выкладкой: на них были рюкзаки, каски, патронные ленты, винтовки со штыками, по два нагрудных патронташа, несколько гранат. Им было трудно нести на себе это тяжелейшее снаряжение. Так был экипирован и «Гроза япошек» Джулио Мартинес, разведчик отдельного разведвзвода штабной роты 460-го пехотного полка. И тем не менее, когда над судном со свистом пролетел снаряд, Мартинес «машинально прислонился спиной к защитному ограждению орудийной установки. Он чувствовал себя **нагим**» (1, с. 33). В этой же главе первым **погибает** после высадки солдат Хеннесси, парнишка, назначенный в разведывательный взвод за пару недель до посадки оперативной группы дивизии на борт судна для десантной операции. Солдаты высадились на остров и окопались, но из джунглей их обстреливали японские минометы. Испуганный Хеннесси вылез из окопчика, схватил свою винтовку и пополз назад, в сторону берега. «Наверное, он услышал взрыв мины прежде, чем ее осколок, пробив каску, разmozжил ему голову», – пишет Норман Мейлер (1, с. 47).

В романе «Нагие и мертвые» рассказывается история злоключений разведывательного пехотного взвода из 14 человек, который был выслан вперед на остров Анопопей перед вторжением основной массы дивизии, получившей задание оккупировать остров и уничтожить расположенные на нем японские отряды. Документальная проза о военных действиях на острове перемежается отступлениями от основного повествования, которые Норман Мейлер назвал «Машиной времени» и в которых рассказывается о жизни персонажей романа до их службы в армии: «Перед читателем встает галерея ярких запоминающихся образов <...> Герои Мейлера индивидуальны и человечны, часто противоречивы, но всегда жизненны» (1, с. 8).

Одной из главных сюжетных линий романа является конфликт между командиром дивизии генералом Эдвардом Каммингсом и его адъютантом лейтенантом Робертом Хирном. Генерал Каммингс – это фашиствующий гомосексуалист, сын богатого банкира Сайруса Каммингса. Эдвард окончил военную школу и военное училище Уэст-Пойнт и был отправлен в Европу, где с мая 1918 г. начали действовать американские войска. Он работал в отделе планирования штаба главнокомандующего. С фронтов Первой мировой войны Каммингс возвращается офицером и становится слушателем военного колледжа в Вашингтоне. Ко времени вступления США во Вторую мировую войну в декабре 1941 г. Эдвард Каммингс уже был генералом.

Роберт Хирн, сын бизнесмена Билла Хирна, учился в закрытой школе, затем закончил Гарвардский университет, и за месяц до нападения Японии на Пёрл-Харбор, военно-морскую базу США на Гавайских островах, он добровольцем вступил в армию и тут же был отправлен войсковым плавучим транспортом на Тихоокеанский фронт. Конфликт генерала Каммингса и его адъютанта Хирна закончился гибелью лейтенанта. Генерал считал своего адъютанта «либералом» и «светским молодым человеком» (1, с. 86). Он стремился дать понять Хирну, «что предстоящее столетие – это столетие реакционеров, которые будут царствовать, может быть, целое тысячелетие» (1, с. 87). Генерал также пытался убедить своего адъютанта в том, что середина XX в. «находится на пороге возрождения безраздельной власти» (1, с. 88). Слушая все эти рассуждения, Хирн мысленно называл Каммингса «чудовищем».

Конфликт привел к тому, что генерал отказался от своего адъютанта и направил лейтенанта Хирна в отделение майора Даллесона, откуда его перевели в строевое подразделение, т.е. в разведывательный взвод штабной роты, которым командовал взводный сержант Сэм Крофт.

Взвод Крофта отправился в разведку на десантном катере к западной оконечности острова Анопопей. Командовать взводом Даллесон поручил лейтенанту Хирну, и это назначение, естественно, возмутило Крофта. «Он командовал взводом так долго, что теперь ему было трудно привыкнуть к мысли, что над ним есть начальник» (1, с. 373). Крофт поставил в вину самому Хирну тот факт, что он назначен в разведывательный взвод, и стал относиться к нему как к своему врагу.

Взвод высадился на южном берегу Анопопея и должен был направиться по тылам японцев через джунгли и горную речку к подножию горы Анака. Взвод получил задание проникнуть за горную цепь, для чего должен был форсировать перевал, передвигаясь под тенью горы, но попал в засаду, поскольку перевал был блокирован японцами. Хирн думал о том, что им следует повернуть обратно, полагая, что путь на перевал был полностью закрыт японцами. Однако Крофт предложил отправить кого-нибудь вечером на разведку. Хирн согласился послать разведчика ночью на перевал.

Сержант Крофт послал в разведку мексиканца Джулио Мартинеса, но приказал ему по возвращении ничего не говорить никому, тем более – лейтенанту Хирну, пока сам Крофт не выслушает его донесение. Мартинес обнаружил на перевале японских пулеметчиков, которые спали под охраной часового. Он напал на часового, убил его ножом и бегом бросился назад. Когда Мартинес вернулся, Крофт велел сказать лейтенанту, что он прошел совершенно свободно через весь перевал и что никого там не обнаружил. В результате Хирн решил также пройти через перевал и возглавил взвод. «Спустя полчаса лейтенант Хирн был убит – пуля пробила ему грудь» (1, с. 486). Так исполнилась тайная надежда генерала Каммингса, которую он питал, когда направлял своего адъютанта в разведывательный взвод. Каммингс знал, «что не случайно послал его в разведку. И его конец не был непредвиденным. Услышав о смерти Хирна, Каммингс даже на миг обрадовался», – пишет Мейлер (1, с. 571).

В романе «Нагие и мертвые» описывается еще один конфликт – между сержантом Крофтом и рядовым Редом Волсеном, но здесь борются два темперамента. Ред отказался двигаться к вершине горы после смерти Хирна, но Крофт взял винтовку и пообещал застрелить его через пару секунд. Ред сдался, он «был побежден, он даже был рад, что его долгий поединок с Крофтом пришел к концу и что он сможет теперь покорно выполнять приказы, не помышляя ни о каком сопротивлении» (1, с. 557). Он вырос в бедной шахтерской семье и был полон горечи и ненависти ко всем и ко всему. Он надеялся вернуться домой, но при этом заранее проклинал будущую жизнь в Америке.

Другой солдат, Казимир Женвич (Полак) вырос в рабочей семье и пришел в армию из самых низов американского общества, работал мясником, рабочим на бойне, жил и в приюте для нищих. Он, как и остальные солдаты, явственно представлял себе месяцы и годы после войны. «Будущее для них по-прежнему было мрачным: нищета, убожество и ужас неустроенной жизни. Время будет идти своим чередом, в мире будет что-то происходить, а у них впереди не было ни проблеска надежды. Впереди не было ничего, кроме мрачного, унылого прозябания» (1, с. 562).

Можно предположить, что в названии романа «Нагие и мертвые» писатель имел в виду два значения слова «нагие» – «обнаженные» и «нищие». Дело в том, что английское существительное «the naked» употребляется в Библии и в поэзии именно в значении «бедные, нищие». В Книге Иова Ветхого Завета в главе 24 говорится о бедных и униженных, которые «мокнут от горных дождей и, не имея убежища, жмутся к скале» (Иов, 24, 8). В английском переводе Книги Иова в значении «бедные, нищие» употребляется именно существительное «the naked». И это определение в романе Мейлера относится только к американским солдатам, но отнюдь не к офицерам и даже не к японцам. Вообще же японцы играют весьма незначительную роль в романе, их действия описываются лишь в виде минометных и пулеметных обстрелов американских войск. Зато неоднократно рассказывается о проливных горных дождях, под которыми мокнут американские солдаты, и о скалах, ведущих к вершине горы, на которые им было приказано взобраться.

Норман Мейлер пишет: «Выступ, по которому они шли, становился все уже. В сотне футов выше виднелась вершина хребта –

скалистая, с острыми зубьями, почти недоступная. Далее горный выступ поднимался еще немного выше и пересекал хребет, а за ним должна была находиться вершина горы <...> Однако выступ становился опасным, дождевые облака висели над ними, как надутые шары, и взвод пробирался почти в тумане. Дождь здесь был более прохладным. Люди почувствовали озноб, их ноги стали скользить по мокрой скалистой поверхности. Спустя несколько минут дождевая завеса закрыла хребет, но они осторожно и медленно продвигались по выступу, придерживаясь скалистой стены» (1, с. 532).

В выступе имелась трещина шириной около четырех футов, а между противоположными краями трещины не было ничего, за что можно было бы ухватиться, – ни кустарника, ни корней. Выступ просто обрывался и затем вновь появлялся по ту сторону трещины. Чтобы преодолеть трещину, нужно было сделать прыжок. Отчаянно прыгая через эту трещину, погибает солдат Рот, который «напоминал дворняжку со спутанной, лохматой шерстью – такие всегда собираются у мусорных свалок или крутятся вблизи ночлежек, там, где выбрасывают мусор и помои. Если бросить им кость или погладить, они будут целыми днями бегать за вами, глядя на вас влажными от благодарности глазами», – замечает Мейлер (1, с. 466). Гибель Рота вызывает у писателя тяжелое чувство: «Прежде чем он разбился о скалы где-то далеко внизу, сквозь оцепенение и неверие в его голове промелькнула мысль, что он хочет жить. Этот маленький человек, кувыркавшийся в пространстве, хотел жить...» (1, с. 534).

В статье «Маленькие люди на большой войне» Р. Орлова писала в середине XX в., что в романе Мейлера «Нагие и мертвые» Вторая мировая война изображается как бессмысленная бойня, а ее участники – как одинокие затерянные жертвы. Ведь один из главных сюжетных элементов романа Нормана Мейлера – бессмысленное задание, т.е. «бессмысленный поход одного взвода в тыл японской армии», который становится как бы символом бессмысленности всей войны (4, с. 104). На Четвертом съезде немецких писателей Анна Зегерс сказала о романе «Нагие и мертвые»: «Он читается с напряженным интересом. Но, закрыв книгу, читатель видит перед собой точно такую же перспективу, как и до прочтения ее. Он глубоко проник в ту часть действительности, которую со всей беспощадностью показал ему автор. Но это только подтвердило его собственное тревожное восприятие жизни в таком мрачном, несовер-

шенном мире» (цит. по: 4, с. 111–112). Правда Мейлера о маленьких людях на большой войне, по мнению Р. Орловой, поможет читателю распознать опасность милитаристских настроений в мире. «Ведь правдивая книга об армии всегда насыщена социальными проблемами и помогает раскрыть некоторые стороны “внеармейской” действительности» (4, с. 102–103).

А.С. Мулярчик считает роман «Нагие и мертвые» образцовым «военным романом», который стал одной из начальных точек отсчета американской послевоенной прозы. «Меньше всего солдаты у Мейлера думают о целях и смысле войны, которую они ведут в жарких тропиках. Война не постучалась в их дом, не превратилась в угрозу для существования страны, откуда они родом. Японцы для них – всего лишь военная неизбежность, противник, а не смертельный враг, не исчадие ада. Сами же солдаты <...> глубоко штатские люди, живущие воспоминанием о мирном времени, о его нерешенных проблемах», – пишет А.С. Мулярчик.

Американские литературоведы в целом положительно оценивают роман «Нагие и мертвые». Одной из первых была рецензия Дэвида Дэмпи в газете «Нью-Йорк таймс» 9 мая 1948 г., приуроченная ко Дню Победы во Второй мировой войне. Рассказ об операции американских солдат на вымышленном острове Анопопей, считает рецензент, показывает брутальность современной войны. «Несомненно, это наиболее амбициозный роман о недавних конфликтных событиях, причем он самым безжалостным образом честен, и благодаря этой честности роман сравним с наилучшими произведениями о Первой мировой войне», – заключает один из первых рецензентов романа.

Известный американский эссеист Норман Подгорец (р. 1930), который много лет был главным редактором журнала «Комментарии» («Commentary»), в 1959 г. назвал роман «Нагие и мертвые» «проницательным проникновением в сущность жизни страны» (6, с. 374). Финальные сцены романа показывают, что в суете, анонимности и бессмысленности военной жизни человек становится растерянным, беспомощным и пассивным. Ведь пока взвод разведчиков усердно выполнял приказ зайти в тыл к японцам, официально бои за овладение островом Анопопей были завершены без участия Крофта и его людей, так что все их страдания и потери были напрасными. В конце романа Норман Мейлер приводит мысли солдата Реда

Волсена, которые можно назвать итогом всего повествования: «Человек несет свое бремя один до тех пор, пока может нести его, а потом у него уже не хватает сил. Он один воюет против всех и вся, и это ломает его, и в конце он оказывается лишь маленьким паршивым винтиком, который скрипит и стонет, если машина начинает работать слишком быстро» (1, с. 563).

В 1958 г. по роману Нормана Мейлера «Нагие и мертвые» был снят фильм. Режиссер Рауль Уолш (Raoul Walsh) и его помощники старательно изобразили лицо войны в соответствии с романом.

Список литературы

1. *Мейлер Н.* Нагие и мертвые. – М., 1976. – 575 с.
2. *Мулярчик А.С.* «Военные романисты» // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001. – С. 130.
3. *Мулярчик А.С.* Послевоенные американские романисты. – М., 1980. – 279 с.
4. *Орлова Р.* Маленькие люди на большой войне (Военная тема в современном американском романе) // Вопр. лит. – М., 1960. – № 6. – С. 100–119.
5. *Mailer N.* The naked and the dead. – N.Y., 1948. – 721 p.
6. *Podhoretz N.* Norman Mailer: The embattled vision // Partisan rev. – N.Y., 1959. – N 26. – P. 374–376.
7. *Waldron R.H.* The naked, the dead, and the machine: A new look at Norman Mailer's first novel // PMLA. – N.Y., 1972. – Vol. 87, N 2. – P. 271–277.

Г.С. Померанц

**ДАНИИЛ АНДРЕЕВ И ЕГО ПРОИЗВЕДЕНИЕ
«РОЗА МИРА»**

Аннотация: В статье рассматриваются взгляды Д. Андреева – философа, культуролога, русского писателя мистического толка. В главном труде «Роза Мира» он воплотил свой духовный и мистический опыт, создал грандиозную картину зарождения, развития и конца мировой культуры.

Ключевые слова: Д. Андреев, духовное просвещение, миры возмездия, миры просветления, мистицизм.

Annotation: The article deals with some views of D. Andreev, who was the philosopher, culturologist and Russian mystical writer. In his principal work «The World Rose» he incarnated his spiritual and mystical experience, created the immense picture of the origin, development and death of the world culture.

Key words: D. Andreev, spiritual enlightenment, worlds of retribution, worlds of enlightenment, mysticism.

Андреев Дании́л Леони́дович (1906–1959) – одна из самых парадоксальных фигур в истории русской культуры XX в. Из его наследия можно выстроить несколько разных мирозерцаний: патриота и космополита; духовидца и политического реформатора; поэта и мыслителя. Трудность заключается в том, чтобы ничего не отбрасывать и не отодвигать в тень. Андреев считал себя в прошлом рождении брахманом, наказанным за нарушение дхармы (брак с неприкасаемой) рождением в России. Но это не мешало ему пламенно любить Россию. Андреев, подобно древним и средневековым мистикам, испытал в своих видениях «*миры возмездия*» и «*миры просветления*» – и размышлял о своем опыте со всей интеллектуальной культурой и эрудицией интеллигента XX столетия. Андреев никогда не отказывался от православия, почитал право-

славных святых, соблюдал обряды и таинства, но не принимал все-речь ни одну из догм, отличающих православие от католицизма, – и даже монотеизм от религий Индии. Исторической почвой Андреева было «новое религиозное сознание» начала XX в., мистические искания Блока, Белого, Волошина. Но мифологическая, культурологическая и философская система, изложенная в трактате «Роза Мира», не имеет никаких аналогий; почетные сравнения («русский Сведенборг», «русский Данте») достаточно неточны.

Д. Андреев – поэт, но его создания – не сказки, как у Дж.Р.Р. Толкиена или М. Энде. Скорее – нечто вроде «Хождения Богородицы по мукам». Однако и «Хождение», и «Божественная комедия» Данте – гораздо более выстроенные, богословски обдуманные создания, поэтические фантазии в рамках сложившейся догмы. А в поэмах Андреева есть непосредственность видения, которая ведет еще дальше вглубь веков: к VII в. (мекканские суры Корана) и к I в. (Откровение Иоанна Богослова).

Всякое видение мистика расплавляет слежавшиеся пласты религиозной культуры и дает им застыть в новых кристаллах. Но степень свободы – даже измененного сознания – не одинакова. Там, где религиозная традиция имеет догматическую структуру, видение воссоздает ее основные черты (или решительно отвергается). «Хождение Богородицы по мукам» остается в рамках православного деления на ад и рай. «Божественная комедия» сохраняет католическую систему трех загробных царств (ад, чистилище и рай).

Д. Андреев свободен от этих ограничений. С юности пережив обаяние нескольких великих культур (русской, западной, индийской), он видит и поэтически воссоздает образ посмертия, не только не православный, но и не христианский. В его «мирах иных» есть и Христос, и святые, и синклит русских святых, но общий порядок – скорее индуистский. Есть множество миров без второй ипостаси. Нет ни суда, ни осуждения. Действует закон кармы. Под тяжестью кармы некоторые «шельты» (мигрирующая часть души) опускаются в «страдалище» и пребывают там, пока не освободятся от греха. Потом шельты поднимаются вверх, в миры просветления. Этому может помочь молитва Христа и святых; но она только ускоряет процесс, а не меняет его суть. Так, Иуда, после полутора тысяч лет в страдалищах, уже поднялся в первый из миров просветления, в

Олирну. Он поселился на одиноком острове, над которым по ночам стоит зарево его молитв. Только немногие шельты, трижды отказавшиеся признать правоту Бога, погружаются в вечный мрак.

В трактате «Роза Мира» дается своего рода гносеология андреевской гностики. Первая ступень – озарение. Оно обрушивается неожиданно, как удар молнии, и дает яркую, но отрывочную картину. В следующие тюремные ночи потрясенный мистик стремился вспомнить увиденное и доглядеть его, связать обрывки в стройную картину. Этот период *созерцания* уже близок к поэтической интуиции и поэтическому творчеству в обычном смысле слова. Наконец, мистик мыслит и старается построить систему – с резко возрастающей возможностью ошибок.

Система Андреева ощутима во всех его крупных созданиях. Наиболее полно она отразилась в «Розе Мира». Россия рисуется одним из «сверхнародов»; она обладает своим «небесным кремлем» и своей чисто русской преисподней; из этой русской бездны (а не от соседних народов) идет главнейшее зло. В гениальной поэме «Ленинградский апокалипсис» битва за Ленинград осознана как сражение двух отвратительных демонов, уицраоров. Русский уицраор действует ожившей статуей Петра как дубиной. Над полем боя носятся клочья неприкаянных душ, а в недосягаемой вышине – светлые духи России, молитва к которым спасает героя, чуть не попавшего уицраору в лапы. Несмотря на патриотическое воодушевление первых строф, русский уицраор вызывает глубочайшее отвращение.

«Сверхнароды» Андреева – аналоги «культурного круга» О. Шпенглера или «цивилизации» А.Дж. Тойнби, но с надстройкой небесных миров и с углублением в преисподнюю, как в средневековых мистериях. Размышляя о прошлом, Андреев стоически принимает власть уицраора: «Лучше он, чем смерть народа, лучше он!» Так говорится в поэме «Рух», посвященной Смуте. Однако в «Железной мистерии» Андреев рисует самоубийство последнего (западногерманского) уицраора после победы его над всеми соперниками. Будущее представляется возможным только при преодолении имперской бесовщины.

Концепция Андреева имеет вселенский характер в самом буквальном смысле этого слова. Над синклитами сверхнародов – мировой синклит, а над российским «Антипетербургом» – всепланетарная

преисподняя. И все это в рамках бесконечной вселенной Джордано Бруно, где некоторые миры далеко превосходили Землю, вовсе не знали грехопадения, а другие целиком попали в лапы демонов.

Весть, принесенная Андреевым, может показаться странной. Но в первой главе «Розы Мира» она излагается очень просто:

«...Я принадлежу к тем, кто смертельно ранен двумя великими бедствиями: мировыми войнами и единоличной тиранией... Никакие усилия разума, никакое воображение или интуиция не способны нарисовать опасностей грядущего, которые не были бы связаны, так или иначе, с одной из двух основных: с опасностью физического уничтожения человечества вследствие войны и опасностью его гибели духовной вследствие абсолютной всемирной тирании»¹. Спасение от этой угрозы Андреев видит в международной лиге доброй воли, ограничивающей агрессивные возможности политики – и в сближении всех светлых, этических религий, солидарных в воспитании нового человека, духовно выросшего до власти, оказавшейся у него в руках. Андреев стремится к коренной реформе мировых религий. Его пафос – не духовное послушание, а духовное творчество; не отказ от веры в гениальную личность, а сближение гения с пророком. Именно эти гении-пророки, «вестники», должны приблизить человечество к новой вселенской сверхцеркви, способной противостоять инерции саморазрушения.

Все остальные политические силы современности представляются Андрееву или демонизированными, или не способными к сопротивлению. Он сочувствует гуманистическим традициям Запада, но с сомнением относится к возможности политического объединения Земли на демократической федеративной основе – без духовного и нравственного преображения. А между тем «внутренний пафос новейшей истории – в стихийном стремлении ко всемирному. Интернациональностью своей доктрины и планетарным размахом отличалось самое мощное движение первой половины нашего столетия (то есть марксизм-ленинизм. – *Г.П.*). Ахиллесовой пятой движений, ему противоположавшихся, – расизма, национал-социализма – была их узкая националистичность... Но к мировому владычеству стремились и они, и притом с колоссальной энергией... На что указывает это знамение времени? Не на то ли, что

¹ Андреев Д. Роза Мира. – М., 1991. – С. 7–8.

всемирность, перестав быть абстрактной идеей, сделалась всеобщей потребностью? Не на то ли, что мир стал неделим и тесен, как никогда? Не на то ли, наконец, что решение всех насущных проблем может быть коренным и прочным лишь при условии всемирных масштабов этого решения?»¹.

Ему представлялась международная организация, ставящая своей целью преобразование сущности государства путем последовательного осуществления всеохватывающих реформ бескровным и безболезненным путем, прежде всего – *просвещением*. «Приближается век побед широкого духовного просвещения, решающих завоеваний новой, теперь еще едва замечаемой педагогики. Если бы хоть несколько десятков школ были предоставлены в ее распоряжение, в них формировалось бы поколение, способное к выполнению долга не по принуждению, а по доброй воле; не из страха, а из творческого импульса и любви. В этом и заключен смысл воспитания человека облагороженного образа»².

Первый опыт подобной организации Андреев видит в Национальном конгрессе под руководством Ганди, но Лига должна раздвинуть национальные рамки «до планетарных границ». «Травмированность войнами, репрессиями и всевозможными насилиями даже теперь вызывает широкое движение за сосуществование и за мир. Постоянно совершаются и будут совершаться события, разрушающие чувство безопасности, не оставляющие ничего от уюта и покоя, подрывающие корни доверия к существующим идеологиям и к охраняемому ими порядку вещей. Разоблачение неслыханных ужасов, творившихся за помпезными фасадами диктатур, наглядное уяснение, на чем воздвигались и чем оплачивались их временные победы, их внешние успехи – все это иссушает душу, как раскаленный ветер, и духовная жажда делается нестерпима... И вероятно в высшей степени, что мирообъемлющее крылатое учение – и нравственное, и политическое, философское, и религиозное – претворит эту жажду поколения во всенародный творческий энтузиазм»³.

Андреев не отрицает православия – как, впрочем, и никакой другой конфессии, но на путях к Розе Мира он релятивирует догматику. По его убеждению, совершенно ложных учений нет и не

¹ Андреев Д. Роза Мира. – М., 1991. – С. 9.

² Там же. – С. 10.

³ Там же. – С. 11.

может быть. «Если бы появилось мнение, лишенное даже крупницы истинности, оно не могло бы стать учением, то есть переданной кому-то суммой представлений. Оно осталось бы собственностью того, кто произвел его на свет... Ложными, в строгом смысле слова, могут быть только отдельные *частные* утверждения, которым способен придавать иллюзию истинности заемный свет от частноистинных тезисов, соседствующих с ним в общей системе»¹. Впрочем, если ложных суждений слишком много, их сумма «начинает обесценивать и крупницы истины», пока они не переводят всю систему в категорию отрицательных духовных величин. «Подобные учения принято (в Индии. – Г.П.) именовать учениями “левой руки”. Будущее учение Противобога, которым, по-видимому, ознаменуется предпоследний этап всемирной истории, построится таким образом, что при минимальном весе частноистинного элемента свет от него будет придавать вид истинности максимуму ложных утверждений»².

Обосновывая духовный плюрализм Розы Мира, Андреев подчеркивает, что «никакие учения, кроме учений “левой руки”, распознаваемых, прежде всего, по их душевнорастлевающему воздействию, не могут быть отвергнуты полностью... Зерно относительной истинности, зерно познания “от нас” той или другой области трансфизического мира имеется в каждой из религий, и каждая такая истина драгоценна для всего человечества. Естественно при этом, что объем истинности систем, сложившихся в итоге опыта множества индивидуумов, как правило, больше объема истинности систем, распространенных только у небольших групп»³.

В Розе Мира все великие религиозные традиции, по его мнению, должны сохраниться, но будут переосознаны как ипостаси единой истины, лепестки единого цветка. Устраняются не вероисповедания, а гордыня вероисповедания, убеждения в собственном превосходстве. Все общины, основанные на импульсе любви, объединяются в действительной любви. Это не может быть делом религиозных иерархий. Религиозные конфессии, раньше всех провозгласившие интернациональные идеалы братства, отмечает он, теперь оказываются в арьергарде всеобщего устремления ко всемирному. Их связывает равнодушие ко всему внешнему и страх

¹ Андреев Д. Роза Мира. – М., 1991. – С. 23.

² Там же. – С. 23–24.

³ Там же. – С. 24.

быть вовлеченным в царство «князя мира сего». Андреев признает, что этот страх имеет основания, но риск действия меньше, чем риск бездействия, ибо инерция ведет в пропасть. Он возлагает свои надежды на поэтических гениев-пророков, «вестников». Подлинная религия неотделима для него от поэзии, а поэзия – от религии:

«Образы искусства ёмче и многоаспектнее, чем афоризмы теософем или философские рассуждения. Они оставляют больше свободы воображению, они предоставляют каждому толковать учение так, как это органичнее и понятнее именно для его индивидуальности. Откровение льется по многим руслам, и искусство – если и не самое чистое, то самое широкое из них»¹. Для Андреева *Вестник* – это тот, кто, будучи вдохновлен даймоном (дух-покровителем, сократовским демоном. – Г.П.), дает людям почувствовать сквозь образы искусства правду и свет, льющийся из иных миров. Такими вестниками Андреев считал Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Л.Н. Толстого, В. Соловьёва. В этом ряду он мыслил и самого себя. В связи с этим Андреев вспоминает Бэкона, Конта, Штирнера, Ницше, Маркса, а также ученых-популяризаторов, интерпретаторов и «искажителей глубоких научных теорий». Общая черта темных вестников – сведение высокого к низкому, упрощение великих идей, то есть то, что называется редукционизмом. Обвинения, которые Андреев предъявляет Штирнеру, Ницше и другим, сводятся именно к утрате чувства бесконечности, к утрате высшего образа истины, к *подмене* идеи в платоновском смысле этого слова примитивом, способным завладеть массами и стать материальной силой. Светлые вестники ведут человечество к обновленному чувству вечного, темные – уводят от него прочь, к захваченности бранным, к бесовщине оторванных от вечности забот.

Задачи, которые ставит Андреев перед Розой Мира, по сути своей глобальные, вселенские; но эмоционально он привязан к России, к трагедиям ее истории и современности. Эти два плана не противоречат друг другу. Именно Россия, кажется ему, должна совершить первый шаг к Розе Мира. Именно Россия первой должна преодолеть имперский соблазн. Империи – дело прошлого. Империи создаются «человекоорудиями» (земными ставленниками) уицраоров. За спиной политических деятелей России – династия уицраоров,

¹ Андреев Д. Роза Мира. – М., 1991. – С. 15.

именуемых Жруграми. Они размножаются почкованием и пожирают друг друга. Жругр, пожравший отца, становится новым Жругром, и на земле воцаряется новая власть. Жругр 1 поставил у власти Рюриковичей, Жругр 2 – Романовых и Жругр 3 – большевиков. Попав в миры возмездия, все бывшие строители империи направляются в команду подневольных гигантов – строителей подземной твердыни демонов. От этого наказания освобождены только Александр I (старец Федор Кузьмич) и цесаревич Алексей Николаевич. Вместе с царями, вельможами и полководцами прошлого там таскают камни вожди новой России. Руководит этой бригадой Петр Великий – где-то в глубинах, под своим собственным памятником на Сенатской площади. Когда наступит последняя битва света с тьмой, гиганты смогут восстать; и те, кто присоединятся к свету, спасутся. Возможность спастись не закрыта ни для кого – даже для безбожников и гонителей веры.

В Ленине Андреев видит фигуру трагическую, вовлеченную в дела тьмы, но без сознательного служения тьме. Посмертие (иногда ценой долгих мучений) освобождает души от греха и открывает путь к «мирам просветления». Только Иосиф Сталин, став сознательным «човекоорудием» ада, избрал вечную тьму. Его ждет еще одно воплощение – в качестве Антихриста, – а потом падение на дно, где одно измерение пространства (черная линия) и никакого времени.

В «Розе Мира» нигде не проводится логическое различие между темным вестником и човекоорудием; но из контекста вытекает, что вестник действует через искусство, философию, науку, а човекоорудие – политически. Захваченность историей превращает человека в орудие, рычаг сверхъестественной воли к власти. Иногда это происходит без согласия и без понимания избранника преисподней. Уицраор обычно действует через бессознательное.

Выбор, который делает уицраор, диктуется его собственными соображениями. Он может, например, предпочесть инородца. Для больших кровопролитий это удобнее: инородцу легче быть безоглядным. Помимо Сталина (в связи с которым возникает эта тема), Андреев вспоминает корсиканца Наполеона. Неважно, из какой среды выбран диктатор, важно, что он чужд святыням *данного* народа. Идея ответственности Корсики за Наполеона или Грузии за Сталина настолько чужда Андрееву, что он ее даже не рассматривает. Рисуя картину революции в «Железной мистерии», он только

один раз мимоходом дает реплику человека, коверкающего русский язык (на китайский лад). Демоны Андреева – это демоны, а не люди чужой крови; заговор, которому он противостоит, – это заговор ада, и каждый человек, который грешит (волей к власти, к мучительству и т.д.), – участник конспирации. Любовь к России не связана у Андреева с ненавистью к другим народам. В списке председателей Розы Мира он предвидит русских, немцев, индийцев, одного еврея и одного араба.

До какой степени в мире, нарисованном Андреевым, сохраняется свобода человеческой воли? В его Энрофе (т.е. на Земле) только немногие люди, невольные участники битвы уицраоров, сохраняют ясность духа, без которого невозможен свободный выбор. Однако помрачение (как мы уже упоминали) снимается в посмертии. И в следующем рождении человек снова приобретает возможность спастись и служить свету, а не тьме.

До какой-то степени это отражает опыт тюрем и лагерей, в которых многие узники, прозрев, освобождались от политических страстей, владевших ими на воле, обращались к вечному духу и сознавали необходимость духовного и нравственного сдвига во всей стране, во всем человечестве.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННЫХ ФОРМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Андрей Райкин

ПЕРВЫЙ ПЕЙЗАЖИСТ ЕВРОПЫ... *

В конце 2008 – начале 2009 г. в Музее изобразительных искусств им А.С. Пушкина проходила выставка живописи Джозефа Мэллорда Уильяма Тёрнера (1775–1851), еще при жизни имевшего статус «первого пейзажиста Европы». На выставке были представлены 40 картин, 70 акварелей и две гравюры. Уникальность выставки в том, что в российских музеях нет ни одной работы Тёрнера, а за границу произведения английского пейзажиста вывозят крайне редко. Кроме того, некоторые акварели художника экспонировались впервые. Именно в акварелях он зафиксировал первые впечатления, игру света и настроение, получившие экспрессивное развитие в больших работах маслом. В этом смысле Уильям Тёрнер опередил время, и не только свое. Невероятно одаренный художник, он уже в 27 лет стал самым молодым профессором Королевской Академии художеств. Но, несмотря на признание, большинство его полотен были впервые выставлены лишь в 1906 г. Публика начала века была шокирована. Оказалось, что Тёрнер создавал не только романтические, но и импрессионистические пейзажи задолго до появления самих импрессионистов. «Спустя сто лет уже понятно, что отец импрессионизма был еще и дедушкой абстрактной живописи. А до конца разгадать его фигуру нам еще только предстоит» (с. 65).

* Райкин А. Первый пейзажист Европы... // British style. – М., 2009. – № 21. – С. 63–67.

Начинал Тёрнер, как и многие его соотечественники, с акварелей. А затем акварельными приемами обогатил масляную живопись. Так родилась уникальная манера художника, которой не было ни у одного из современников. В годы учебы он усердно копировал античные бюсты, а затем воспел бушующую стихию. Ветер, солнце, дым и брызги воды будто сорвались с холста, атмосфера вышла за пределы картины. Так родился великий пейзажист.

Тёрнер много путешествовал по Европе. У «малых голландцев» он заимствовал мягкий, рассеянный свет, а из Италии привез светлый легкий колорит, которого еще не знала английская живопись.

Секретом необыкновенного колорита стал белый грунт для холста взамен коричневого или золотистого. Теперь холст напоминал акварельную бумагу. Краски на нем звучали особенно легко и светло, так что знаменитые британские туманы (совсем не мрачные) наконец-то получили адекватное живописное отображение.

Мир Тёрнер видел в образе стихий – воды, земли, огня и неба – и поразительно сочетал это с фиксацией современных событий, например взятием в плен двух датских кораблей или королевской регатой. Большинство работ художника – это стихия крупным планом. Если это вода, то «Бурное море с обломками кораблекрушения». Если огонь, то «Пожар Лондонского парламента» – ужасающий, но потрясающе красивый. Наконец, это небо, где часто разворачиваются главные события его картин: снежные вихри, дождь и тихие закаты. Тёрнер любил «переменную облачность», когда облака разыгрывают «батальную сцену» на голубом небе. Художник рассказывал, что для изучения облаков он «брал лодку, ложился на дно на спину, бросив якорь на реке, и смотрел в небо часами... пока не улавливал какой-нибудь световой эффект, который хотел бы перенести на полотно» (с. 66).

Парадокс, но в попытках дойти до живописной сути природных явлений, изображая атмосферу реально и почти осязаемо, художник создает чистый «impression».

В 1871 г. Клод Моне и Камиль Писсарро впервые увидели работы Тёрнера и были поражены. Оказалось, что Тёрнер пришел к тем же результатам, что и импрессионисты, только гораздо раньше. На одной из работ английскому пейзажисту удалось передать невероятную белизну снега – французам это было не под силу. При ближайшем рассмотрении оказалось, что художник писал белый снег не

одной белой краской, а массой многоцветных мазков «один подле другого», которые и производили подобный эффект, если смотреть издали. С тех пор это излюбленный прием импрессионистов.

Творчество Уильяма Тёрнера при жизни, да и после смерти, вызывало самые полярные суждения – от «мазни сумасшедшего» до «гения пейзажа». Противоречива и личность художника. С одной стороны, угрюмый нрав, бессвязная речь, стремление сделать все по-своему. С другой – фантастическая работоспособность и стремление вывести национальную живописную школу на новую орбиту. Британский исследователь Лоуренс Гоуинг поразительно точно заметил, что «ни в одном художнике три традиционных побудительных мотива творчества – слава, деньги и любовь к искусству – не достигали столь совершенного равновесия, как в Тёрнере» (цит. по: с. 67). Позднее подобной оценки удостоивался лишь Пикассо.

Объективно о личности Тёрнера могут рассказать лишь его картины и знаменитое завещание. Все произведения – непроданные и выкупленные им – художник передал своей стране, а все значительные накопления завещал приюту для престарелых и неимущих художников и на открытие пейзажного класса в Академии художеств. К сожалению, из всех его желаний исполнилось только одно – картины остались в Великобритании и разошлись по главным музеям Лондона.

Единственной стихией, перед которой Тёрнер испытывал страх, всегда была человеческая жестокость. О ней – картина «Невольничий корабль». Если бы Уильям Тёрнер доехал до России, он бы наверняка стал первым передвижником – заключает автор статьи.

Э.Ж.

С.А. Гудимова

ИДЕИ В МУЗЫКЕ XX В.

Аннотация. Выдающиеся композиторы XX в. рассказывают о своих эстетических принципах и технике композиции. В статье затрагиваются проблемы музыки и математики, а также философии звука.

Ключевые слова: алеаторика, «звуковая масса», полистилистика.

Annotation. The famous composers of the XX-th century are telling about their aesthetic positions, the technique of composition and the philosophy of sound as well.

Key words: aleatorics, «sounding mass», polystilistics.

Эдисон Денисов:

Самое важное в музыке – Свет

В юности меня особенно увлекали так называемые абстрактные аспекты математики – топология, теория множеств, т.е. те пограничные области, где торжествует самый высокий дух мысли, где математика уже не всегда наука, а скорее и во многом больше искусство. Когда я впервые начал изучать топологию, это воображаемое пространство, которое обычное человеческое воображение даже и представить себе не может, мне казалось, что я погружаюсь туда, где исчезает мир обычных вещей. Мы попадаем в тайну, трогаем ее границы, за которыми нет человека, человеческого мышления, человеческого существования, и дальше начинается мир, в который наша мысль просто не может проникнуть, и только по одной причине – дальше идет область Бога. И вот здесь-то для меня и начинается музыка в самых высших своих проявлениях – музыка духовная, истинная музыка. И я думаю, что большинство моих сочинений – это в полном смысле слова сочинения духовные, затрагивающие практически те же тайны, те же сферы человеческого

мышления и существования человека, те же тайны человеческой веры, которые затрагивает и высшая математика. Практически и музыка, и математика вместе уходят в эту область Духа, где для меня нет разницы между тем и другим.

Ведь музыка – самый абстрактный вид искусства в хорошем смысле слова, как и математика в науке. У Анри Пуанкаре есть замечательная книга о математическом мышлении. Но фактически – это книга, написанная о композиторе, о том, как композитор пишет музыку; математическое творчество не отличается принципиально от творчества композитора, художника, архитектора и т.д.

Творческая интуиция при сочинении музыки всегда находится рядом с творческим разумом: если вы возводите музыкальное здание, то его архитектура должна быть совершенной, ведь каждая ошибка здесь обязательно приведет к преждевременной смерти этого здания...

Конечно, никакой расчет сам по себе не даст духовной глубины – это никакая не гарантия, тем более если творец не ищет новых путей. Но не зная старого, и в том числе старых школ «подсчетов», «вычислений», без которых не обходился, как известно, ни один настоящий мастер, и, тем более, не зная всего того, что накопилось нового в этой технике вычислений за последние десятилетия, и художественных удач, в которые они вылились, я думаю, найти такие пути невозможно. Снобизм по отношению к тому, что было до тебя в музыке, мне глубоко антипатичен. Для меня традиция – это та великая душа человеческая, которая столетиями живет под различными одеждами. В каком-то отношении традиция для меня восходит к самому Иисусу Христу.

Всякое новое – эмоциональное новое, художественное новое все равно приведет любого художника к необходимости работать с новыми кистями, так сказать, с новыми красками, с новыми комбинациями красок, а следовательно, и к необходимости подумать: подумать над тем, как их, например, приладить друг к другу, т.е. опять же к необходимости и по-новому вычислять все это, связывать все эти вычисления со своей эмоциональностью, подчинить их своей эмоциональности.

Меня интересовали разные типы техники. Я начал с двенадцатитоновой, спустя некоторое время заинтересовался сериальной техникой, и тут меня стал постоянно мучить вопрос: а нужно ли регламентировать сочинение таким вот жестким образом. И тогда

я начал изучать технику, которая дает максимум определенной свободы, – алеаторическое письмо, в частности технику групп, которая к тому времени была уже давно распространена и серьезно разработана у Штокхаузена, у Пуссера и некоторых других композиторов. Мне хотелось понять: возникли эти «ограничивающие» и «освобождающие» техники сами по себе, как нечто неожиданное, упавшее, так сказать, с неба, или у них есть какие-то первоисточники в предшествующих эпохах. Стал искать, сопоставлять одно с другим и обнаружил, что таких источников немало. Ведь то же *basso continuo* – это, безусловно, был известный всем алеаторический элемент сочинения; или же импровизационные каденции солистов в концертах; потом возьмите все эти выписанные мелкими нотами *tubato* у того же Шопена – ведь по существу все они – расшифрованная мелизматика, которая фактически играется *ad libitum*.

Техника – это для меня сейчас вопрос элементарный, и в принципе она меня сегодня не интересует. Индивидуальность никогда не зависела и не будет зависеть ни от какой техники – только от таланта композитора. Меня всегда тянуло к мелодизму. Мне всегда казалось, что так называемый музыкальный авангард во многом недооценил важность мелодической интонации как микроэлемента, который несет в себе огромную информационную нагрузку. Я всегда стремился восстановить в музыке достоинство мелодической интонации.

Самые лучшие моменты творчества – когда забываешь, что пишешь музыку, когда возникает ощущение, что только стенографируешь, записываешь то, что происходит внутри тебя, как бы помимо твоей воли. Самый радостный момент творчества – это, вероятно, то, что Скрябин когда-то назвал «экстазом».

Мне кажется, что самое важное в музыке – Свет. И художник просто обязан в каждом своем творении нести этот Свет людям.

Из кн.: Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова: По материалам бесед. – М., 1999. – 438 с.

Яннис Ксенакис:

Эстетическая действительность – это многоэтажная пирамида

Математическая теория вероятностей составляет фундамент моей композиторской работы. Хотя я закончил политехнический

институт в Афинах, но теорию вероятностей изучал совершенно самостоятельно, поскольку в то время эту теорию не преподавали, пожалуй, ни в одном учебном заведении Европы. Начал я с работ по статистике в области агрономии, поскольку теорию вероятностей нельзя полностью понять и практически применить без одновременного контакта с живой действительностью, которая управляет ее законом. От агрономии я постепенно поднимался по ступеням математической абстракции, дойдя до теории множеств.

Приехав в Париж, я начал работать в мастерской Ле Корбюзье. Я хотел делать расчеты, применяя теорию вероятностей. Наблюдая за работой Ле Корбюзье и других архитекторов, я заметил, что у архитектуры и музыки много общих черт. Конструкция, пропорция, пространство – элементы, которыми оперируют оба этих искусства с той лишь разницей, что в архитектуре они статичны (хотя такие формы, как купол или пирамида, способны к своеобразному перемещению). И в музыке, и в архитектуре, и во всех других видах искусства существует проблема – пожалуй, самая главная – перехода из одного состояния в другое: постепенное продолжительное изменение и его противоположность – резкое изменение. Именно проблема постепенного перехода от одной краски к другой вызывала у меня как композитора больше всего затруднений. В мастерской Ле Корбюзье я стал смотреть на музыкальное произведение как на творение, помещенное в пространство. Именно там я понял, что работа архитектора требует соединения двух противоположных способов мышления: от детали, от материала и его функции – к целому, с одной стороны, а с другой – к его форме, мельчайшим реалиям, вплоть до материала. А затем одновременно от детали к общему, а от общего к детали.

Для меня это было открытием, ведь меня учили, что все в музыке начинается с детали. От мотива или темы, которая, развиваясь по каким-то правилам, создает целое. Типичный пример такого мышления – fuga, где темы и контрапункты, повторенные, трансформированные и противопоставленные по определенным правилам гармонии и контрапункта, образуют основу формы, возникающей почти автоматически. В серийной музыке то же самое: идут от готовой структуры, каковой является серия, и по пути ее повторений и пермутаций возникает целое произведение. Меня же всегда интересовало обратное движение – от общего к детали.

Идти от «общего» в музыке – значит идти от формы, мыслить формой в себе. Это нелегко, ведь когда нет составных элементов, нельзя строить целое. Если не хочешь использовать мотивы, темы, мелодии, их надо чем-то заменить. Таким элементом-«заменителем» у меня выступает «звуковая масса». Она выполняет основную роль в построении формы и ее перемещении во временное пространство.

В основе всех моих теоретических рассуждений лежат чувственные переживания. Мое восприятие природы близко восприятию Дебюсси и Мессиана. Когда я слышу какой-нибудь красивый звук, то не думаю ни о теории, ни об абстракции. Это приходит позднее, когда начинаешь анализировать структуру данного звука. А потом все происходит в таком порядке: выход из чувственного впечатления, его «теоретизация», потом возвращение к чувству, его преобразование и претворение в музыкальном произведении. Композитор поступает так, как инженер, строящий мост, – чтобы мост не завалился, он должен вначале произвести расчеты, но разве кто-нибудь думает об этих расчетах, когда осматривает мост? Так же и при создании музыки: самое главное – то, что не слышно. Звук, который кажется совершенно банальным, с акустической точки зрения – явление необыкновенно сложное.

Такие области науки, как логика и математика, с одной стороны, а искусство – с другой, скорее всего, просто условные названия, не раскрывающие сути понятий. Над сущностью произведения искусства доминирует то, что находится на его поверхности. В искусствах визуальных – скульптуре или живописи – это формы и краски, которые лишь часть произведения, и часть не столь важная. Настоящая действительность – эстетическая и пластическая – гораздо богаче. Это многоэтажная пирамида, которая заканчивается очень высоко, на территории ядерной физики. То же самое можно сказать о точных науках, о физике или логике. По-моему, они раскрывают только самый общий контур действительности.

Зададим себе два вопроса: можно ли исследовать искусство, используя, например, логику или физику? И, наоборот, можно ли на логику или физику смотреть «эстетически»? На оба вопроса я отвечаю утвердительно. Я считаю, что эти области не находятся в противоречии, а взаимно дополняют друг друга. С такой позицией многие не согласны, так как она не соответствует привычным

взглядам, сложившимся в XIX в. Я убежден, что в недалеком будущем докажут соответствие действительности именно данной точки зрения. Будет создана теория универсальной формы, опирающаяся на исследование форм, существующих в природе. Впрочем, такие исследования уже ведутся. Пионером в этой области был Эйнштейн. Он обратил внимание на то, что меандры реки, рассматриваемые из окна самолета, представляют собой произведение искусства. Но их эстетическая ценность зависит от астрономических и геологических явлений.

Такая закономерность характерна и для музыки. Возможно, скоро многие структуры, используемые в музыке, будут признаны ошибочными. Наука определит, что, как и в природе, существует всего несколько типов и в то же время бесконечное множество вариантов, которые являются источником всякого рода отличий, всего эстетического богатства отдельных произведений искусства.

По статье: Jannis Xenakis o swojej genealogii i ideologii twórczej // Ruch muzyczny. – W-wa, 1981. – R. 25, N 19. – S. 3–4;9.

София Губайдулина, Луиджи Ноно: Философия звука

Во все времена композиторы стремились проникнуть в тайну музыкального звука. Александру Скрябину, Алоису Хабе, Джачинто Шелси свойственно философско-мистериальное восприятие звука. Таких композиторов, как Николай Рославец, Артур Лурье, Николай Обухов, Эдгар Варез и Луиджи Ноно, объединяет идея магического «созидания» звука. Серьезно изучали временные, пространственные и психофизические характеристики звука Яннис Ксенакис, Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен...

Представляем концепцию звука российского композитора Софии Губайдулиной и итальянского маэстро Луиджи Ноно.

София Губайдулина:

По-моему, самое сильное из желаний нашего века – проникнуть в глубину, во внутреннее пространство звука. Одновременно это проникновение в глубину человеческой души, в неизвестность ее существа. Поиск микротоновых звучаний приближает нас к сути звука: ведь один-единственный звук содержит в себе весь существ-

вующий звуковой мир – количество обертонов в звуке бесконечно. В высочайшем регистре они образуют все возможные микротоны. И, конечно, жизнь внутри этой бесконечности может иметь магический смысл.

Внутренняя согласованность в соотношении обертонов звука изначально. Между тем, живя внутри этого звучания, можно найти пути перехода из одного состояния в другое с помощью артикуляции и добиться тем самым преобразования акустического звучания в символ, иначе говоря, в сгусток смыслов. В этом отношении меня особенно привлекла идея перехода обычного, тривиального звука в звук-флажолет: густо и экспрессивно окрашенный основной тон превращается в обертон с помощью другого типа прикосновения.

Метафора этого перехода очень прозрачна и привлекательна: звук может быть по-земному экспрессивным, «слишком человеческим». Но стоит только по-другому прикоснуться к тому же самому месту струны, чуть-чуть изменить ракурс, и мы переносимся с земли на небо. Обыденное, тривиальное становится небесным, может быть, даже сакральным.

Внутренне согласованный, экспрессивный звук... освоен в обыденной музыкальной практике. К нему как бы привыкло сознание. Это усвоенное звучание становится со временем тривиальным – нашей человеческой обыденностью. И только связи, соотношения звуков дают нам новый, неожиданный смысл. Жить смыслом, возникающим из звуковых отношений, или жить звуком, его свойствами и процессами внутри него – две разные вещи. Говоря о переходе от экспрессивного тона к флажолетному, я подразумевала именно один звук, который, однако, обладает свойством, способностью взмывать вверх по вертикали – к небу, к духу (2, с. 37–38).

Луиджи Ноно:

Звук рождается сам по себе, из наполненной смыслом тишины, и является свободным во всех отношениях: и от жесткой шкалы температуры, и от регулярного ритма, и даже от человеческой способности воспроизводить и воспринимать неслышимое и неразличимое (электроника позволяет легко оперировать и микроинтервалами, и звучностями вплоть до семи piano, которые можно встретить и в партитурах композиторов прошлого, но которые при обычном оркестровом исполнении практически невозпроизводимы).

Звук столь содержателен сам по себе, что нет нужды в многозвучии; при помощи современной техники звучанием одного голоса или инструмента можно заполнить огромный зал. Тишина столь же музыкальна, сколь и звук, и порою между ними нет точной границы – выдающийся исполнитель способен дать звук без атаки, возникающий из таинственного ниоткуда и уходящий в никуда. В результате и артист, и по-настоящему чуткий слушатель должен в идеале ощутить себя как бы внутри звука, стать частью музыкального пространства. Электроника при этом не вытесняет и не подавляет человека, а, напротив, расширяет его творческие и перцептивные возможности, позволяя увидеть невидимое (мельчайшие градации плотности звука на экране соноскопа) и услышать неслышимое... (1, с. 50).

Список литературы

1. XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. – М., 1995. – Вып. 2. – 126 с.
2. Холопова В.Н., Рестаньо Э. София Губайдулина. – М., 1996. – 331 с.

С.А. Гудимова

МУЗЫКА В ТРУДАХ УЧЕНЫХ XVII В.

Аннотация. В статье рассматриваются труды И. Кеплера, Р. Декарта и М. Мерсенна, в которых содержатся принципиально разные эстетические установки – пифагорейская и картезианская.

Ключевые слова: гармония, аффекты, разум как этический и эстетический принцип.

Annotation. The article is devoted to the works by J. Kepler, R. Descartes, M. Mersenne, which contain different aesthetic positions – Pythagorean and Cartesian.

Key words: harmony, affects, the mind as an ethic and aesthetic principle.

XVII век разрушил оптимистическую веру гуманистов в гармоническое устройство мира. В художественном сознании вновь доминирует идея бренности всего сущего. Знаменитый итальянский поэт Джамбаттиста Марино (1569–1625) писал о духовной ситуации времени: мир был изначально исполнен божественной гармонии. Извечный Маэстро сочинил прекраснейшую музыку Вселенной и каждому существу назначил соответствующую партию. Но человек, обратясь душой к пагубному примеру Люцифера, покинул хор. Из-за этого возникла дисгармония, и стал человек со всем в разладе и раздоре.

Свой страх и трепет перед необоримостью Фортуны человек барокко скрывал под маской экстравагантности или самоуверенности. Известный исследователь культуры барокко Борис Виппер так оценивал особенности искусства XVII столетия: «Личность XVII века... всегда зависит от окружения, от природы и от людской массы, которой она хочет себя показать, поразить ее и убедить. Эта тенденция, с одной стороны, поразить воображение массы, а с другой стороны, убедить ее является одной из основных особенностей

искусства XVII века» (6, с. 254). Таким образом, главная цель барочного авторского индивидуализма – не самовыражение, как у романтиков, а максимальное воздействие на слушателя, зрителя, читателя. Именно сила воздействия становится в эпоху барокко своеобразным измерителем личностного начала.

Сформулированные риторикой задачи – учить, услаждать, волновать – провозглашались в эпоху барокко главными задачами творчества. А ведь в предшествующие периоды, в частности перед музыкой, ставилась задача не возбуждать страсти, а успокаивать. Недаром Монтеверди, создавая свой «взволнованный» стиль, ощущал себя первооткрывателем. «Во всех сочинениях древних композиторов я находил примеры умеренного и мягкого стилей и нигде не встречал примеров взволнованного стиля, хотя он описан Платоном в его “Риторике”...» (4, с. 93). Размах музыки Монтеверди «как с эмоциональной, так и с архитектурной точки зрения (разные стороны одного и того же явления), – говорил И.Ф. Стравинский, – это совершенно новое измерение, и по сравнению с ним самые грандиозные замыслы его предшественников, как и их пылкие страсти и печали, кажутся миниатюрными» (7, с. 81).

Именно с XVII в. широко утверждается понимание музыки как выразительного языка, способного передавать достаточно определенные, как полагали теоретики той эпохи, чувства и представления.

Теоретические трактаты того времени представляют собой фундаментальные сочинения, подлинные музыкальные энциклопедии, в которых излагаются самые разнообразные сведения о музыке – от характеристики ладов и интервалов до законов акустики. Так, немецкий композитор и теоретик Михаэль Преториус (1571–1621) одним из первых пытается создать научную историю музыки. В 1615–1616 гг. выходит в свет его масштабное трехтомное сочинение «*Syntagma musicum*».

Интересно, что свой взгляд на музыку высказывали знаменитые ученые своего времени. Иоганн Кеплер (1571–1630), выдающийся астроном, физик, математик и философ, последователь Коперника и Дж. Бруно, в своих трудах, посвященных музыке, продолжает и развивает пифагорейскую традицию. Его трактат «Гармония мира», написанный в 1619 г., имел огромную популярность. В трактате сформулирован так называемый третий закон Кеплера, который гласит: квадраты времен обращения планет вокруг Солнца

относятся как кубы их средних расстояний от Солнца. В этом труде Кеплер дает яркую, поэтическую картину гармоничного устройства Вселенной. Трактат состоит из пяти книг; в четвертой и пятой книгах обосновывается космологическая концепция музыки. Основная идея трактата Кеплера такова: гармония – это универсальный мировой закон. Она придает целостность и закономерность устройству Вселенной. Этому закону подчиняется все – и музыка, и свет звезд, и человеческое познание, и движения планет.

Согласно Кеплеру, движение шести планет, вращающихся вокруг Солнца, образует между собой отношения, которые выражаются гармонической пропорцией. Кеплер находит полное соответствие между числовыми пропорциями гармонии и астрономии. Он пишет о соответствии каждой планеты определенному музыкальному ладу и определенным тембрам человеческого голоса. Музыкальная гармония царит не только во Вселенной, но и в человеческой душе, в которой запечатлевается образ мировой гармонии. Мировая гармония, по Кеплеру, это первообраз, архетип Вселенной. Она врождена человеку, дана ему от природы или от Бога, который сам является «эссенциальной гармонией».

Для Кеплера, как и для пифагорейцев, число универсально. «Найти в чувственных предметах подходящую пропорцию – это значит открыть, узнать и выявить сходство этой пропорции в чувственных предметах с каким-то подлинным архетипом наивернейшей гармонии, который находится внутри души» (4, с. 178). В «гармонической шкале небесных движений скрыто сохраняется архетип мироустройства» (4, с. 184). Уже с самого рождения душа «несет в себе сплетенные и как бы собранные воедино идеи гармоний, воплощенных в звуках, и идеи привязанностей духа» (4, с. 182).

Основоположник рационалистического метода философ Рене Декарт (1596–1650) еще в юности написал трактат «Компендиум музыки» (1618), в котором он в основном рассматривает психофизиологическую сторону музыкального искусства. Он исследует прежде всего условия восприятия музыкальных произведений и возможность передачи в них страстей и эффектов. Музыка, по его мнению, должна быть разнообразной, соразмерной и достаточно ясной для восприятия. «Среди предметов ощущения, – пишет Декарт, – наиболее приятным для души является не то, что легче всего воспринимается ощущением, и не то, что воспринимается труднее

всего, а то, что воспринимается не настолько легко, чтобы естественная устремленность ощущений к предметам получала сразу свое полное удовлетворение, и не настолько трудно, чтобы ощущение утомлялось» (5, с. 212).

Чтобы «овладеть» аффектами, пишет Декарт в сочинении «Страсти души» (1649), необходимо рациональное познание их причин, т.е. их физической или физиологической основы. В одном из писем он прямо пишет, что хочет рассмотреть страсти как физик, естествоиспытатель. Хотя Декарт не отрицает огромного значения страстей в жизни человека, он стремится научить даже «слабого душой» подавлять свои чувства, управлять ими, как машиной. Декарт вообще сводит весь эмоциональный мир к законам механики. Для полного самоконтроля внутренней жизни человека, считает философ, полезен опыт дрессировки животных. Если удалось изменить движения мозга у животных, лишенных разума, пишет ученый, то очевидно, что люди, приложив достаточно старания, могли бы приобрести исключительно неограниченную власть над всеми своими страстями. Чувства – это расход, на который каждый человек вынужден идти, и существуют они только «во имя» физических процессов.

В трактате «Страсти души» философ расчленяет человека на три враждебные друг другу составные части: телесную машину, страсти и разум. Душа, по Декарту, представляет собой поле непрерывной борьбы, где исходящие из тела «животные духи» стремятся обмануть разум, а тот, вооруженный методом, противостоит страстям. Чувства, по мнению Декарта, препятствуют человеку ясно и отчетливо воспринимать внешний мир и самого себя. Отношение разумной части души и страстей, как и внешнего мира в целом, глубоко враждебны.

Автор «Рассуждения о методе» объясняет причину возникновения аффекта так: «...коли однажды пять или шесть раз нещадно отхлестать собаку под звуки скрипки, то коль она в другой раз заслышит тот же мотив, то тотчас начнет визжать и бросаться прочь» (4, с. 353).

Музыка интересует Декарта прежде всего как предмет изучения математических законов. Для Декарта существует только доказанная мысль, и каждое истинное доказательство – чудо власти разума. После Декарта наивный традиционный эзотеризм сменился эзотеризмом науки. Понять чудо бытия дано не каждому. В плане

психологии познания, отмечает А.Б. Каплан, Декарт – ученик мистиков (2, с. 100). По Декарту, подлинное существование сопоставимо с мистическим экстазом. Познать научную мысль могут только посвященные.

Для Декарта самосознание, проникновение в глубины собственного Я – процесс, параллельный богопознанию. Бесконечность – атрибут Бога, а сопричастность к бесконечности – свойство человеческой души. Момент познания истины – высший взлет мысли, проникновение в тайну бытия – время, когда Я срастается с бесконечным. «Декартов мир, – пишет Мамардашвили, – есть мир какой-то странной и чудовищной сплошной актуальности или мир действий, в который мы попадаем и выпадаем» (3, с. 142). Сопричастность конечной истины к бесконечному – один из главных постулатов Декарта. Классическое подтверждение эта мысль получила в аналитической геометрии. Формулы и чертежи аналитической геометрии – примеры неопровержимой истины. Декарт призывает освободить мысль от хаотического мира образов и создать логический ряд восхождения от простого к сложному.

По Декарту, подлинное «существование» есть проникновение в тайну бытия. «Декарт... – продолжает Мамардашвили, – придерживается той мысли, которой придерживались многие религиозные мыслители... Реально существующей силой является только добро или Бог, а зло появляется лишь там, где нет добра» (3, с. 215). Таким образом, познание подлинно научной истины адекватно добру, а сама природа научного открытия божественна. Эта мысль Декарта оказала огромное влияние на многие поколения. Тема сомнения уступает место теме предельной уверенности. Именно после Декарта утвердился образ природы как сложного, точного механизма. Уподобляя природу сложнейшему механизму, картезианцы представляли ее бездушной работой человека.

Шпенглер отмечает, что мировоззрение Декарта нашло свое наиболее полное воплощение в математике. Новая теория чисел Декарта стала отправной точкой прогресса математики, когда анализ бесконечного стал фактом. Это был переворот не только в математике, но во всем строе мышления Запада. «Античная душа» в лице Пифагора, подчеркивает Шпенглер, пришла к открытию своего аполлонического числа как измеримой величины, «душа Запада» в лице Декарта и его поколения «нашла в точно соответствующий

момент идею числа, развившуюся из страстной фаустовской тяги к бесконечному.<...> Сложение и умножение, эти оба античных метода счисления величин, кровнородственные начертательной конструкции, полностью исчезают в бесконечности функциональных процессов» (8, с. 228).

Абстрактная математика, как показал Шпенглер, может изменить все мировоззрение. Пифагорейцы считали число мерой всех вещей, универсальным и таинственным инструментом познания. Античное число являло собой меру в противоположность неизмеримому; иррациональное, безобразное, бесформенное должно было всегда оставаться сокровенным. Античное число телесно, чувственно-осязуемо: для Эвклида треугольник – поверхность, ограничивающая тело, а не система трех линий или трех точек. У Демокрита и Секста Эмпирика даже атомы скульптурны – кривые, крючковатые, впалые, выпуклые; безглазые, как статуи. Для античного человека телесны пространство, протяженность, космос, весь мир.

У Декарта зримое число, или осязаемое тело, исчезает, и числа и фигуры мыслятся лишь в бесконечном множестве. Единичное выступает как часть целого, следовательно, в согласии с математикой, интерес единичного подчинен интересом целого. С появлением абстрактной математики в менталитете западного мира кристаллизуется понятие «функция».

Человек отторгается от природы и утверждается превосходство человека над природой. Декарт сводит явления природы к законам механики. Распространение этих законов на органическую природу, с одной стороны, стимулировало развитие медицины и биологии, а с другой – оправдывало жестокое обращение с окружающей средой. Целесообразность, возведенная в абсолют, могла быть использована для оправдания экономического и политического угнетения. Истинное мышление – это привилегия избранных. Эта установка и развивалась для оправдания власти избранных. А картезианский постулат о подчинении части целому использовался идеологами абсолютизма. Воля монарха оказывалась выше общечеловеческих ценностей.

Картезианский рационализм был важной вехой на пути прогресса научного мышления, и в то же время он был использован для укрепления абсолютистской идеологии и политики. Просвещенному королю Людовику XIV путем проведения в жизнь «ра-

ционального принципа»: «Одна вера, один закон, один король» в течение нескольких лет удалось добиться того, что не смогли сделать католики в прошлом веке за полстолетия, подчеркивает Каплан (2, с. 106).

Во второй половине XVII в. строгое разделение разумного и неразумного стало в ряде культур главным этическим и эстетическим принципом. В просветительской эстетике разум – средство организации мира. Разум – высший судия человека, подчиняющий себе все его чувства, склонности, интересы. Разум в эпоху Просвещения – критерий истины, ее «натуральная мера». Разум стал эстетической категорией. Не только смех в комедии, но и само счастье должны были быть разумными.

* * *

В одной иезуитской школе с Рене Декартом учился Марен Мерсенн (1588–1648). Универсально образованный ученый, Мерсенн вел переписку с выдающимися мыслителями своего времени – Декартом, Гоббсом, Гюйгенсом, пропагандировал во Франции работы Декарта и Галилея. Среди трудов Мерсенна – сочинения по математике, физике, метафизике. Мерсенн много писал и по вопросам теории музыки. Особенно знамениты две его работы – «Трактат об универсальной гармонии» (1627) и «Универсальная гармония» (1637).

В первом трактате Мерсенн повторяет многие идеи И. Кеплера о гармонии мира. В специальной главе «Параллели в музыке» Мерсенн сравнивает музыку с различными элементами бытия, с математикой, теологией и пр. Троиединство Бога он сопоставляет с делением музыки на диатонику (Бог-Отец), хроматику (Бог-Сын) и энгармонику. Неорганическая природа ассоциируется у него с низким регистром, живые существа – с высоким. Рассматривая консонансы и диссонансы, он проводит аналогию с цветом и вкусом. Музыка для Мерсенна – теоретическая дисциплина, «очаровывающая» часть математики (4).

В работе «Универсальная гармония» Мерсенн исследует все главные вопросы музыкальной теории – о природе звука, о законах пения, об анатомическом строении органов речи, интервалах, композиции, устройстве музыкальных инструментов, развивает теорию консонансов и теорию эха. Мерсенн – сторонник одноголосной му-

зыки. Простота одноголосной мелодии, по его мнению, – главное условие красоты и совершенства. Он разделяет учение Декарта об аффектах, посвящая специальную главу вопросу: «Можно ли судить о темпераменте и страсти по голосу».

Трактат «Универсальная гармония» уникален тем, что в нем используются принципиально разные эстетические установки – пифагорейско-кеплеровская и картезианская. В тех главах, где автор обращается к античной музыкальной традиции, излагает взгляды Птолемея, Платона, пифагорейцев, он попадает под обаяние древней концепции музыки и начинает писать образно, соединяя, примиряя античные и теологические взгляды: «Живые существа – это как бы струны великой лиры Вселенной, которыми управляет божественный Орфей, извлекающий из всего сущего звуки и аккорды по своему выбору. Если каждый будет точно выполнять свою партию, предназначенную ему в этой жизни провидением, то мы услышим музыку блаженных духов и сможем присоединить к ней свои голоса и сердца, воздавая хвалу великому Творцу неба и земли» (4, с. 378).

Пытаясь применить к музыке рациональный метод, автор постоянно попадает в логические ловушки, из которых ему нередко так и не удается выпутаться. Особенно наглядно издержки «разумного» познания гармонии проявились в главе: «Существуют ли непреложные правила, следуя которым можно сочинять музыку на тексты разного содержания; применяют ли музыканты такие правила при сочинении мотивов и песен» (4, с. 368–370).

«Поставленный вопрос является одним из самых трудных в музыке. **Поскольку никто не создал до сих пор правил, применяя которые можно было бы сочинять музыку на самые разнообразные темы, то это доказывает, что такие правила установить невозможно** (выделено мной. – С.Г.). Нельзя себе представить, что музыканты в течение нескольких столетий не создали бы такие правила в помощь себе и своим преемникам, как они установили другие закономерности музыки. Работы самых лучших композиторов ежедневно доказывают, что правил для сочинения хороших песен не существует; композиторы часто признаются, что иногда в течение целых дней или даже недель им не удается сочинить хороший мотив или песню, тогда как в другие дни они за короткий срок сочиняют не только одну, а несколько песен; мотивы рождаются у них в голове как бы сами собой, в зависимости от настроения и от игры воображения.

Между тем если бы существовали твердые правила, композиторы сочиняли бы музыку по своему желанию и вкусу в любое время, как архитекторы разрабатывают проекты зданий, а математики составляют доказательства теорем, выводят прямые и кривые. В архитектуре и математике существуют непреложные и точные правила. Практические приемы композиторов являются... подтверждением сказанного выше, ибо они сначала наигрывают на лютне, клавесине и виоле и других инструментах различные аккорды и музыкальные фразы, подбирая те, из которых составляется мотив по их вкусу... Если бы у них имелись правила, они бы не заимствовали у других, хватая то тут, то там, что они часто делают без достаточного разбора и необходимости.

Я могу привести веские соображения о причинах отсутствия правил. Это прежде всего – недостаточность знаний о природе гармонических интервалов, которыми мы пользуемся, сочиняя песни. Далее, это объясняется полным отсутствием сведений о законах движения, которые не изучены ни теоретически, ни практически; у нас нет музыкантов, которые могли бы определить последовательность движений, необходимых для того, чтобы возбудить в слушателе определенные страсти.

И наконец, нужна была бы полная осведомленность о вещах, важных для совершенного музыканта... это понимание темперамента слушателя, состояния его ума, знание способа, с помощью которого можно возбудить или успокоить воображение, и т.п. Разнообразие искусства бесконечно; совершенство песен чаще всего зависит от богатства фантазии композитора и от качества их исполнения. *Эти требования несовместимы с установлением непреложных правил, ибо невозможно втиснуть беспредельность человеческого воображения в узкие рамки, которые могут лишь превратить бесконечность в нечто весьма ограниченное* (выделено мной. – С.Г.). <...> Бесспорно, некоторые правила уже существуют и применяются большими мастерами. И я считаю, что создать правила для музыки не труднее, чем для медицины и архитектуры. Для этого необходимо, чтобы над усовершенствованием музыки потрудились так же прилежно, как над другими искусствами. <...> *Нет и не может быть доводов, с помощью которых можно было бы доказать неосуществимость установления*

твердых и непреложных правил для композиции» (выделено мной. – С.Г.).

С XVII в. во Франции начинает доминировать дидактическая эстетика, основной принцип которой воплощала триада: разум–просвещение–добродетель. Уже в 70-е годы законодатель западноевропейского «хорошего вкуса» Никола Буало может позволить себе пренебрежительно говорить об итальянском искусстве: «Оставим итальянцам / пустую мишуру с фальшивым глянцем. / Всего важнее смысл».

Автор «Поэтического искусства» стал олицетворением французского классицизма XVII в. Призыв Буало: «Дружите с Разумом!» подхватили теоретики искусства во Франции, в Германии (И.Х. Готшед. «Опыт критической поэтики для немцев», 1730), в Англии (А. Поп. «Опыт о критике», 1711), в России (Кантемир, Сумароков и Тредиаковский, который первым перевел этот манифест классицизма на русский язык).

Новый стиль эпохи, новая эстетика ставили перед искусством новую задачу: развлекая – поучать.

Список литературы

1. *Голенищев-Кутузов И.Н.* Романские литературы. – М., 1975. – 531 с.
2. *Каплан А.Б.* Мистика и наука: Монтень, Декарт и Паскаль о тайне человека // Человек: Образ и сущность: Ежегодник. – М., 1994. – С. 89–122.
3. *Мамардашвили М.К.* Картезианские размышления. – М., 1993. – 352 с.
4. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков. – М., 1971. – 688 с.
5. Памятники мировой эстетической мысли. – М., 1964. – Т. 2. – 835 с.
6. Ренессанс. Барокко. Классицизм. – М., 1966. – 347 с.
7. *Стравинский И.Ф.* Статьи и материалы. – М., 1973. – 527 с.
8. *Шпенглер О.* Закат Европы. – М., 1993. – 669 с.

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

Николай Маджуров

ПОЭЗИЯ И РЕЛИГИЯ В МИРОВОЗЗРЕНИИ АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА*

Болгарский ученый, профессор, доктор наук Н. Маджуров показывает в реферируемой статье «полную синхронность поэзии и религии в мировоззрении Александра Сергеевича» (с. 20), ибо поэзия Пушкина глубоко проникнута религиозным духом. «Веленью Божию, о Муза, будь послушна» читаем в знаменитом стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный» (1836). В стихотворении «Отцы-пустынники и жены непорочны» (1836) Пушкин раскрывает таинственную, благодатную силу великопостной молитвы, которая «крепит неведомою силой» и оживляет в сердце «дух смирения, терпения, любви и целомудрия».

Затем Н. Маджуров напоминает о том, что в часы сомнений и душевных терзаний Пушкин написал в день своего рождения 26 мая 1828 г. стихотворение «Дар напрасный, дар случайный, / Жизнь, зачем ты мне дана?» Впервые оно было напечатано в «Северных цветах на 1830 год». Митрополит Московский Филарет ответил гениальному поэту своим стихотворением «Не напрасно, не случайно / Жизнь от Бога нам дана», в котором говорилось, что один лишь Бог может просветлить сердце и ум.

Получив стихотворение митрополита, Пушкин незамедлительно откликнулся:

* Маджуров Н. Поезията и религията в мирогледа на Александър С. Пушкин // Богословская мисъл. – София, 2006. – Г. 11, № 1–4. – С. 5–21.

*В часы забав иль праздной скуки,
Бывало, лире я моей
Вверял изнеженные звуки
Безумства, лени и страстей.*

*Но и тогда струны лукавой
Невольно звон я прерывал,
Когда твой голос величавый
Меня внезапно поражал.*

*Я лил потоки слез неожиданных,
И ранам совести моей
Твоих речей благоуханных
Отраден чистый был елей.*

*И ныне с высоты духовной
Мне руку простираешь ты,
И силой кроткой и любовной
Смиряешь буйные мечты.*

*Твоим огнем душа палима
Отвергла мрак земных сует,
И внемлет арфе серафима
В священном ужасе поэт (1830).*

Еще в 1826 г. Пушкин в стихотворении «Пророк» сказал, что «Бога глас» к нему воззвал, приказав глаголом жечь сердца людей. Н. Маджуров считает религиозным и пушкинский сонет «Мадона»¹, посвященный Н.Н. Гончаровой и описывающий картину, которая была выставлена для продажи в книжном магазине на Невском проспекте и приписывалась кисти Рафаэля. Ведь поэт хотел бы украсить свою обитель картиной, где «Пречистая и наш Божественный Спаситель <...> Взирали, кроткие, во славе и в лучах» (1830).

¹ Мадона – правописание самого Пушкина. – Прим. ред.

В стихотворении «Безверие» (1817), которое пушкинисты называют «философической одой», поэт четко сказал: «Лишь вера в тишине отрадою своей // Живит унывший дух и сердца ожиданье».

Реферируемая статья заканчивается подробным анализом прозаической работы Пушкина о Библии и религии, в которой говорится, что именно религия создала искусство и литературу.

И.Г.

Дмитрий Узланер

В КАКОМ СМЫСЛЕ СОВРЕМЕННЫЙ МИР МОЖЕТ БЫТЬ НАЗВАН ПОСТСЕКУЛЯРНЫМ*

Роль религии в современном мире сегодня активно обсуждается не только в среде узких специалистов, но и в массмедиа. Возврат в сферу общественного внимания – как в России, так и во всем мире – религиозной проблематики все чаще объясняют теми процессами, для обозначения которых используются термины «десекуляризация» и «постсекулярный» (мир/общество/эпоха).

Понятие «секуляризация» (восходящее к латинскому слову «*saecularis*», означающее «мирской». – *Редф.*), известно как минимум с 1648 г., когда во время переговоров по Вестфальскому миру французский представитель дипломатично обозначил с помощью этого термина процесс изъятия ряда церковных земель. Но только в XIX в. понятие «секуляризация» из узкого – политико-юридического – превращается в более общее понятие, обозначающее процесс высвобождения культуры в целом из-под влияния религии, прежде всего христианской.

За время своего многовекового существования термин «секуляризация» утвердился в целом ряде специальных дисциплин – юриспруденции, богословии, каноническом (церковном) праве, философии, социологии – и в каждой приобрел свое особое значение. Однако наиболее влиятельной на сегодняшний день является социологическая традиция изучения и интерпретации секуляризации.

В социологии религии тема секуляризации выходит на первый план в 60-е годы XX в. В это время во всем западном мире (особенно в Европе) наблюдается стремительный упадок традици-

* *Узланер Д.* В каком смысле современный мир может быть назван постсекулярным // *Континент.* – Париж; Москва, 2008. – № 2. – С. 339–355.

онных религиозных форм, падает посещаемость церквей и приходских школ, снижается число священников, все большему сомнению подвергаются нормы христианской этики и т.п., что было связано с активными процессами модернизации, т.е. с трансформацией аграрного общества в современное индустриальное. При этом важно обратить внимание на то, что не происходит упадка или исчезновения религии как таковой, снижается лишь ее социальная значимость. Итогом секуляризации оказывается не безрелигиозное общество, но такое, функционирование которого от религии уже почти не зависит.

Секуляризация – процесс не однородный: не все связанные с ней события равнозначны. Секуляризацию можно рассматривать на трех уровнях: на уровне структуры общества, на уровне религиозных организаций и на уровне индивида. Эти уточнения особенно важны для дискуссии о «постсекулярном» мире/обществе/эпохе и «десекуляризации». Только с учетом этого можно избежать искушения увидеть во второстепенных процессах свидетельство полноценной «секуляризации» и начала новой «постсекулярной» эпохи.

Секуляризация на уровне структуры общества означает упадок влияния религии в пространстве структуры общества. Для измерения этого процесса как бы подразумевается, что изначально существовало некое идеальное с точки зрения статуса религии общество. В качестве прообраза последнего говорят обычно о средневековой Европе XIII в. времен папы Иннокентия III, хотя важно отметить, что та эпоха никоим образом не провозглашается «золотым веком веры», когда каждый человек каждую секунду своей жизни пребывал погруженным в религиозное мироощущение и самоощущение. Речь идет лишь о предписанном религиозными требованиями социальном порядке, когда религия (католическая церковь) являлась надсистемой, регулирующей все остальные сегменты общества. Затем в результате модернизации религия утрачивает свое господствующее положение. В процессе усложнения общества возникают обособленные институты, отвечающие за отдельные функции (политика, экономика, наука и др.), руководствующиеся собственными ценностями и действующие на основе своего средства коммуникации (власть, деньги и т.д.). Религия также становится одной из подсистем: утрачивая свой статус единой над-

системы, она сосредоточивается непосредственно на сугубо религиозной функции.

Изменения на уровне структуры общества во многом определяют изменения на двух других уровнях. На уровне религиозных организаций секуляризация оказывается связанной с маргинализацией религий: влияние религиозной практики, религиозной веры и религиозных институтов на общество нивелируется. Кроме того, возникает «рынок религий»: более никакая религиозная организация не может претендовать на особый статус в рамках общества в целом, отныне им всем приходится соревноваться друг с другом ради привлечения потенциальных клиентов. На уровне индивида секуляризация проявляется в приватизации религии: социальное существование человека распадается на публичную и частную сферы, и религия оказывается вытесненной в последнюю; отныне ее влияние ограничивается частной жизнью, она становится частным делом человека. Кроме того, вследствие появления «рынка религий» у человека развивается потребительская установка по отношению к религии, он начинает рассматривать религиозные традиции как товар, который оценивает по принципу «что это мне может дать?». Наконец, происходит банальное снижение показателей религиозности: люди начинают реже посещать церковь, их религиозные убеждения становятся все менее последовательными и практически никак не влияют на их поведение.

Помимо структурных и институциональных изменений секуляризация была связана с революцией в сознании: процессы, о которых шла речь, сопровождались распространением «современного социального воображения» (выражение Ч. Тэйлора), связанного с возникновением нового понимания общества и места в нем. Установления и законы данного общества вытекают из рационального мышления, а не из необходимости соответствовать каким-либо извечным образцам. Фактически секуляризация, о которой говорит социология, — это объективация новых светских представлений о мире, обществе и человеке. Совокупность этих представлений можно назвать проектом модерна. При этом идеи, лежащие в основе проекта модерна, нельзя путать с секуляризмом как идеологией, направленной на борьбу с религией на всех фронтах. Модерн опирается на новое видение мира, в котором религия не является осно-

вополагающей, но при этом никто не запрещает религии выполнять сугубо религиозные функции.

В 1990-е годы произошел целый ряд событий, позволивший говорить о «десекуляризации» в современном мире. Прежде всего заявил о себе религиозный фундаментализм – не только исламский, но и христианский, стали возникать новые религиозные движения, произошло крушение атеистических режимов в Восточной Европе, не в последнюю очередь связанное с деятельностью религиозных организаций. В современном западном мире зреет понимание того, что светская культура становится все более неспособной воспитывать полноценных граждан, ориентированных на что-то иное, чем индивидуальное благополучие, и ей приходится полагаться на позитивное влияние религиозных традиций. Кроме того, современные западные общества сталкиваются с новыми религиозными сообществами, которые с большим трудом адаптируются к светским принципам устройства европейских обществ. Речь идет прежде всего о мусульманах. Проблема ислама в Европе заново подняла вопрос о публичном пространстве и о том, не нарушаются ли права верующих на полноценное участие в общественной жизни, когда государство строится на рациональных основаниях. При этом надо иметь в виду, что эти новые процессы происходят только на уровне религиозных организаций и на уровне индивида и никак не касаются структуры общества. Но и внутри светского универсума религия вполне может обрести место, в том числе и в публичном пространстве, что и происходит.

Т.А. Фетисова

СИМВОЛЫ И ЗНАКИ РАЗЛИЧНЫХ КУЛЬТУР

Г.А. Ткаченко

ХАОС И КОСМОС В ТРАДИЦИОННОЙ КИТАЙСКОЙ КОСМОЛОГИИ И АНТРОПОЛОГИИ*

Во многих древних и средневековых китайских текстах рассматриваются идеи единства макро- и микрокосма. Например, в «Люйши чуньцю» («Вёснах и Осенях Люй Бувэя»), памятнике III в. до н.э., говорится, что «человек подобен небу и земле». У человека «голова круглая, как небо, ступня прямоугольная, как земля. У неба есть четыре времени года, пять стихий, девять выходов, триста шестьдесят шесть дней. У человека тоже есть четыре конечности, пять внутренних органов, девять отверстий, триста шестьдесят шесть суставов. Природе известны ветер и дождь, холод и жар. Человек также способен брать и отдавать, радоваться и гневаться. Желчный пузырь – это облака, легкие – эфир, печень – ветер, почки – дождь, селезенка – гром... А сердце всему господин. Уши и глаза – это солнце и луна, кровь и эфир – ветер и дождь» (цит. по: с. 93).

Человек и природа едины по субстанции (пневма-эфир, или *ци*), «функционируют сходным образом, а именно таким, каким осуществляется эстетически отмеченная эволюция органического мира, следующая постоянно изменяющемуся, но неизменному в своей схеме движению самодостаточного и естественно-спонтанного *дао*-демиурга», – отмечает Ткаченко (с. 93).

Вполне естественным в контексте этих представлений выглядит общее для древнекитайских философов положение о необходимости подчинения человеком всех своих проявлений наличной

* Ткаченко Г.А. Хаос и космос в традиционной китайской космологии и антропологии // Ткаченко Г.А. Избранные труды. – М., 2008. – С. 93–100.

космоэнергетической ситуации, причем специфические интересы философов-натуралистов, или натурфилософов, лежали в сфере установления корреляций, якобы объективно существующих между типом такой ситуации и типом ритуальной и административной деятельности человека. Подобные умонастроения получили в современной литературе наименование «коррелятивное мышление», и «наиболее универсальной формой» такого мышления в Древнем Китае было устойчивое представление о «соответствиях между человеческим и космическим, микрокосмом и макрокосмом» (цит. по: с. 94).

Независимо от конкретного космогонического сценария (будь то космический гигант Паньгу, космическое яйцо или миф о предмирной паре) в них неизменно присутствует некий центральный космогонический мотив – вначале «космос был хаосом, темным и лишенным структуры и границ» (цит. по: с. 94). Кто бы ни выступал в качестве центральной фигуры космогонического мифа – Хуньдунь/Паньгу, или Желтый Предок – Хуанди, он всегда занимает в конструкции мироздания центральное место, принадлежащее также *дао*-демиургу, который тоже «интимно связан» с изначальным хаосом: «Вот вещь, – говорится в “Дао дэ цзине”, – в хаосе возникающая, прежде неба и земли рождения существующая» (цит. по: с. 94), т.е. предшествующая первым элементам космической структуры (небу/земле).

Как источник феноменального мира («всего существующего»), *дао* отвечает за оформление бесформенного; в то же время позиция медиатора между невидимой частью реальности, «небытием/ неявленным», и ее видимой частью, «бытием/явленным», обрекает его на постоянное пребывание на грани воспринимаемого, заставляет оставаться темным, смутным и хаотически смешанным в единое. Будучи причиной всякой динамичности в мире, *дао* само остается неподвижным, и таковыми должны быть те, кто мыслит о нем.

Согласно натурфилософской реинтерпретации архаической космогонии, *дао* и его персонификации (в особенности Хуанди, занимающий центральное положение в обобщенной схеме Цинь-Ханьской космографии – Зале знания предков, или Минтане) выступают не только в качестве производителей видимого мира, но и в качестве гарантов правильной коммуникации между неявленным (сфера обитания нуминозных божеств-предков) и явленным (социум, в первую очередь). Устойчивость такой коммуникации и есть то,

что традиция называет Великим Единым, – метафора действия *дао* в мире. Этот процесс описывается в «Люйши чуньцю» так:

*Великое Единое порождает
два принципа (небо и земля).
А от этих двух принципов берут начало инь и ян.
[Инь и ян] в дальнейших трансформациях
одно поднимается вверх, другое опускается вниз.
Поначалу соединенные [воедино], но уже совершенные
в состоянии хаоса
[Они] постоянно разделяются и затем вновь возвращаются
к единству-нерасчлененности,
Объединяясь и вновь возвращаясь к раздельности.
Это и называется: Небесное (природное) постоянство.*

Изначальный хаос всегда присутствует в перманентном процессе рождения и возвращения в качестве его фона, и это убедительно подтверждается примерами из многих мифологий, в которых хаос никогда окончательно не преодолевается. Но поскольку Великое Единое производит из себя все существующее («десять тысяч вещей»), оно тем самым порождает космос, обладающий определенной и постоянной структурой, которая доступна для восприятия и описания. Сам термин «космос» содержит в себе общую характеристику пространства (четыре стороны света: север, юг, восток, запад, а также зенит и надир) и времени (прошлое, настоящее и будущее).

Представляющий собой структурированное единство, ново-рожденный космос натуралистов не может оставаться исключительно объектом созерцания, он становится объектом измерения. И поскольку видимый мир кажется вполне упорядоченным, возникает идея закона, согласно которому все вещи должны следовать своими индивидуальными путями. Это дает жизнь еще одной космогонической модели, описываемой в одном из самых интересных фрагментов «Люйши чуньцю», а именно эмануирующего мира как построения гармонического музыкального ряда (*люй*), в котором основной тон (тоники), так называемый Тон Желтого Колокола, выступает в качестве прямого аналога *дао*: «Во времена великой мудрости и высочайшей разумности гармонический эфир (*ци*) неба и земли

воссоединяется (*хэ*) и дает жизнь (звучащему) ветру (*фэн*). Солнце в своем движении по небосводу достигает точки летнего солнцестояния, образует определенную конфигурацию с луной и [звения подобно колоколу под ударом ветра] производит двенадцать музыкальных тонов (соответствующих 12 месяцам-лунам). Так, во вторую зимнюю луну в день солнцестояния рождается Хуанчжун, в последнюю зимнюю луну – далюй, в первую весеннюю луну – тайцю...» (цит. по: с. 96).

Китайские теоретики полагали, что система *люй* – темперированный звукоряд. При помощи алгоритма порождения тонов, метода «прибавления и убавления по три», или «порождения вверх и вниз», можно действительно получить хороший двенадцатиступенный звукоряд за счет увеличения базовой частоты с интервалом $\frac{2}{3}$ и $\frac{4}{3}$. И хотя «китайский звукоряд никогда не развился до того, чтобы стало возможным использование всех 12 тонов, сама нумерологическая процедура указывает на наличие у древнекитайских ученых теоретического интереса и стремления к математическому моделированию эмпирических фактов» (с. 96). В действительности темперированный строй был рассчитан минским наследником Чжу Цзайюем только в 1584 г., достаточно поздно, но все же раньше, чем в Европе (1636).

Создание темперированного звукоряда, по-видимому, не было основной целью Цинь-Ханьских космологов. Они стремились к овладению «Числами Неба и Земли», космическими константами. Именно эти константы они и старались вывести из эмпирических фактов – длин струн и объемов музыкальных трубок, теоретически издававших в соответствии с принципом акустического резонанса тоны, созвучные тонам Вселенной. Кроме того, существовало убеждение, что музыкальные тоны, издаваемые стандартными трубками-камертонами, «резонируют» с политической ситуацией и даже что трубки-камертоны могут автоматически самонастраиваться при наступлении эры истинного правления.

Возможно, одним из наиболее смелых экспериментов в этой области было описанное в «Истории Поздней Хань» «ожидание эфира». В согласии с натурфилософской теорией, 12 трубок-камертонов зарывали так, что только их верхние части оставались над землей; иногда сверху насыпалась зола. Каждая трубка-камертон должна была резонировать в первый день соответствующего месяца

(луны), и, поскольку резонанс был слабым, предполагалось, что обнаружить его можно, лишь наблюдая за облачком золы, которое поднимается, когда земля начнет издавать соответствующий сезону музыкальный звук.

Разумеется, наиболее привлекательной для древних натуралистов выглядела задача определения абсолютной частоты главного мирового тона – Тона Желтого Колокола. Однако все числовые данные, которые впервые появляются в «Трактате о звуках и музыкальных трубках» Сыма Цяня (145 – ок. 86 г. до н.э.), относительно, их невозможно интерпретировать.

Хотя многие ученые критически относились к теории космического резонанса, они никогда не пытались вообще от нее отказаться, и на это были веские причины. Во-первых, очевидна политическая важность данной теории. Во-вторых, будучи скорее утопической и эстетической, нежели практической и научной (теоретической), концепция резонанса обладала для натуралистов достаточной объяснительной силой в такой важной сфере, как проблема «человеческой природы», как она ставилась, например, в одном из фрагментов «Люйши чуньцю»: «Музыкальные тоны должны быть в соответствии [с возможностью восприятия человека]. Когда звук слишком громок, воля приходит в смятение, и внимание к столь громкому звуку в состоянии смятения воли делает для слуха (уха) невозможным вместить [такой звук], и это, в свою очередь, блокирует возможность аудирования, что может привести к большому ущербу для ума-сердца человека (*синь*). Если звук слишком тихий, воля остается в неудовлетворенности... Поэтому слишком громкие (звуки), слишком тихие, слишком высокие или слишком низкие частоты неприемлемы для человеческой природы...» (цит. по: с. 97).

Человеческое восприятие становится главным критерием определения того, что является упорядоченным или неупорядоченным, гармоническим или негармоническим, космическим или хаотическим в этом мире. Именно «человек – мера всех вещей». Таинственные Числа Неба и Земли оказываются на деле частотным диапазоном – сферой воспринимаемых слухом/ухом звуков и воспринимаемых зрением/глазом предметов. Противопоставленная сфере, населенной божествами-предками, недоступной непосредственному восприятию, сфера воспринимаемого и называлась у натурфилософов «космосом» в их реинтерпретированной архаической космогонии.

Такая эстетическая по своим истокам модель мира обладала высокой эвристической ценностью, и это было, по-видимому, основной причиной того, что натуралисты стремились сохранить ее любой ценой, несмотря на ее теоретическую несостоятельность, о которой они, несомненно, догадывались. Прежде всего, эта модель представляла собой прекрасное наглядное пособие для преподавания такой дисциплины, как принципы функционирования *дао*-демиурга.

Колеблющиеся части музыкальных инструментов (струны, мембраны, столбы воздуха в замкнутых контурах трубок-камертонов) издавали звуки благодаря вибрации, но оставались при этом неподвижными в пространстве (и времени); это и было способом воздействия *дао* на все существующее через среду гармонического эфира. Звук развивался во времени и пространстве в пределах, ограничиваемых / задаваемых начальными условиями – высотой и интенсивностью. (В китайской мифологии начало мира сопровождалось ударом грома и блеском молнии.)

Таким образом, звук служил хорошей аналогией для описания взаимосвязанных жизней мира (сценарий типа «большого взрыва»), социума (жизнь государства от возникновения до гибели) и индивида (от рождения до смерти), причем все эти процессы описывались в привычной парадигме возвращения к собственному началу, как об этом говорилось в «Дао дэ цзине»: «Возвращение – таково движение *дао*». Наконец, модель идеально подходила для экспликации концепции так называемой добродетели/доблести *дэ* – последняя в данном контексте оказывалась той жизненной силой, с которой изначальная энтропия хаоса преодолевалась, до известного предела, *дао*-демиургом или индивидуальным существом, обладающим такой силой.

Еще более важным достоинством натурфилософской модели космоса представляется то, что в ней легко можно найти место для ума мудреца, имитирующего в своем поведении способ функционирования *дао*-демиурга и таким образом выступающего в качестве своего рода основного тона (*гун*) внутри социума, где им устанавливается гармонический порядок, подобный идеальному музыкальному звукоряду.

Процесс самовоспитания, как он описан в «Ляоши чунью», включал те же действия, что требовались при настройке музыкального инструмента, и конечной целью было создание внутреннего

мира индивида, организованного по парадигме темперированного звукоряда. Внешнее тело устроено небом-природой как малое подобие большого космоса. Тело эмоций внутреннего человека устроено также в соответствии с некоторыми предварительно установленными параметрами: «Небо дает жизнь человеку и наделяет его естественными желаниями и страстями. Но страсть имеет свои определенные формы выражения, и это выражение должно иметь свою установленную меру. Так что мудрец способен настраивать себя (как некий музыкальный инструмент), делая выражение естественной страсти размеренным и тем самым избегая в своем поведении любой чрезмерности [в самовыражении]» (цит. по: с. 99).

Мудрец всегда находится в борьбе со своими страстями, до тех пор пока ему не удастся установить полный контроль над относительно автономной и даже анархичной периферией собственного тела – органами восприятия, вечно стремящимися к удовлетворению своих эгоистических желаний.

Но в момент его торжества-успеха хаотическое состояние индивида, одержимого страстью, уступает место высокоупорядоченному и, следовательно, гармоничному эмоциональному космосу мудреца, что делает его земной персонификацией самого *дао*. Управляющий центр образуется внутри тела и берет на себя ответственность за поддержание постоянной склонности индивидуальной воли к сознательной космичности, а не к аффективной хаотичности, и этот центр есть не что иное, как сердце-ум мудреца, способное благодаря пустоте и свободе от страстей стать идеальным резонатором космической гармонии.

Впрочем, хаос космогонического мифа не преодолевается, а лишь ограничивается возникающим из него космосом, поэтому и ум-космос мудреца никогда не может до конца победить хаос страстей.

С.А. Гудимова

Г.А. Ткаченко

ВЫСОКИЙ ЧЕЛОВЕК В МЕДВЕЖЬЕЙ ШКУРЕ*

В Китае с древних времен ночью под Новый год у императорского дворца собирались люди в необычных одеждах. Они выстраивались в процессию, которую возглавлял человек в маске чудища с четырьмя глазами, в черно-красном одеянии, с накинутой на плечи и голову звериной шкурой. Далее следовали ряженные, изображавшие двенадцать «космических» животных, по числу лун в году. Все были вооружены – у предводителя шествия в руках обычно были пика и щит. За ним шествовали мальчики, десяти-двенадцати лет, с большими барабанами; следом шли придворные и прочая публика. В процессии, очевидно, принимали участие все желающие, но если иметь в виду, что основной задачей участников обряда была борьба со злом, требовавшая силы и мужества, на роль основных исполнителей стремились подобрать высоких, крепких мужчин.

Возможно, одного из таких исполнителей мы и видим среди участников сцены, изображенной на рельефе храма У Ляна. Его фигура выделяется массивностью, ритуальный убор напоминает рога, форма которых сходна с обязательной формой знака «баран» – с подчеркнуто опущенными книзу окончаниями. Поза чрезвычайно экспрессивна: фигура развернута лицом к зрителям, руки раскинуты в стороны, шаг широк. Кажется, все это весьма соответствует одному из толкований знака *мэй*, согласно которому он первоначально обозначал высокого человека в головном уборе, напоминающем бараньи рога, или даже в уборе из бараньей шкуры, накинутой на голову.

В полночь прибывал чиновник, который должен был дать сигнал к началу исполнения обряда. По знаку чиновника, разре-

* Ткаченко Г.А. Высокий человек в медвежьей шкуре // Ткаченко Г.А. Избранные труды. – М., 2008. – С. 342–352.

шающего новому времени начаться, процессия приходила в движение. Предводитель с помощниками затягивали песню, непосредственно обращенную к нечистой силе, таящейся в закоулках императорского дворца, всей империи и каждого дома:

*Мы растопчем ваши тела,
Вырвем ваши руки,
Разрубим вас на куски,
Вырвем печень и кишки,
Убирайтесь, пока не поздно,
Не то мы вас раскroшим на мелкие части.*
(Перевод Э.М. Яншиной)

Угрозы подкреплялись соответствующими телодвижениями предводителя процессии (*фансянши*), экзорциста, исполнившего со своими помощниками обряд Но. Этот обряд, известный в литературе также как «Великое Изгнание», составлял в древности и Средневековье неотъемлемую часть новогодних торжеств и погребальных обрядов. В последнем случае он также призван был обеспечивать, на этот раз на уровне индивидуального тела-системы, переход в новое состояние – жизнь после смерти.

Роль центрального героя в имперском ритуале была безраздельно отдана Желтому Предку/Хуанди, занявшему центральное положение в Зале знания божеств-предков – Минтане, Зале Света/Ясности Ума. Это знание, утраченное некогда из-за отделения неба от земли Чуном и Ли, а может, уже при нарушении первоначальной цельности Хуньдунем/Паньгу, стало доступным их потомку Хуанди благодаря натурфилософски интерпретированному архаическому ритуалу. Этот ритуал и был схематически зафиксирован в космогонической модели натурфилософов, Минтане.

Хуанди знал о том, что происходило по ту сторону занавеса на сцене всемирного спектакля: он знал жизнь и смерть, и потому его участие в центральном для социума и индивида Переходе – к обновлению в новогоднем и погребальном обрядах – было гарантией исполнения надежд. Если вспомнить такую категорию, как надежность, предполагающую верность кого-либо или даже, с нашей точки зрения, чего-либо, – зимы или лета, своей доблести – и, соответственно, веру в его надежность тех, кто от него зависит,

например растений и животных, то Хуанди/Желтый Предок представлял собой высшую гарантию жизни и смерти, подобно демиургу-*дао*. Он же по существу взял на себя и функцию первочеловека, возглавив в империи генеалогию царствующего дома в официальной истории.

Чрезвычайно плодотворным оказался Хуньдунь/Хуанди и как культурный герой в историзованных версиях мифа. С одной из таких версий мы встречаемся в сочинении известного имперского скептика Ван Чуна (ок. 27–97 гг.), возводящего Хуанди в патроны экзорцистов-*фансянши*.

В Синем море возвышается гора Душо. На ее вершине растет большое персиковое дерево. Оно раскинулось на три тысячи ли. В его ветвях на северо-востоке есть Ворота Духов (нуминозного). Тысячами духи появляются оттуда и туда возвращаются. На вершине живут два человекоподобных божества. Один зовется Духом Осота, другой Духом [зарослей] Куркумы/Юй-лэй. Они управляют всеми [остальными] божествами. Злых, приносящих вред духов связывают веревкой из тростника и отдают на съедение тигру. Поэтому-то Хуанди/Желтый Предок и ввел обряд Изгнания/Но каждый сезон. Он [первый] установил большую статую духа персикового дерева, а на дверях нарисовал духов Осота и Куркумы вместе с тигром. Повесил веревку из тростника для охраны (цит. по: с. 348).

(Перевод Э.М. Янишиной)

Вера в силу Хуанди и всех его наставлений была настолько сильна в империи, что любой визит вана или владетельного князя в древности, Средневековье и даже в сравнительно недавние времена обставлялся в точном соответствии с его «рекомендациями». Считалось, что смерть и все с нею связанное способны оказывать пагубное влияние на людей при посещении похорон или мест, где могла таиться смертоносная сила *инь*, поэтому высокопоставленных особ всегда сопровождали экзорцисты, один из которых нес в руках кусок персикового дерева, а другой – метлу из тростника, поскольку именно они были «рекомендованы» Хуанди как оберег от всякой порчи.

Впрочем, судя по описаниям погребального Но, встречающимся в различных авторских памятниках, персик и тростник не

были единственными средствами, с помощью которых можно было запугать вредных духов и обратить их в бегство. Не менее страшными для них были цвета и звуки, пляска и выкрики, гром барабанов и хлопки в ладоши, которыми сопровождали неистовое действо помощники *фансянши*. Все эти элементы Но имели явно выраженный воинственный характер и не оставляли сомнений в серьезности намерений участников обряда.

Сжимая пику и размахивая щитом, фансянши ведет сто прислужников и совершает сезонное Изгнание/Но, рыская по домам и прогоняя вредоносные [влияния]. Во время больших похорон он идет впереди гроба, подходит к могиле, входит в склеп, тычет своей пикой во все четыре угла и выгоняет фанляна – злого духа низинных мест (цит. по: с. 348–349).

(Перевод Э.М. Яншиной)

Имперский *фансянши* не случайно обращал внимание на темные и низкие (сырые) места. Именно там гнездилась *инь*, трансформированная натурфилософией смертоносная сила неба-природы. В противоположность ей символизировавший *янную*, жизненную силу *фансянши* возвышался как гора. Твердость и мужество, ловкость и искусность, необходимые для борьбы со смертью, олицетворялись мальчиками, вооруженными в процессии Но большими барабанами, гром которых устрасал нечисть, возвещая победу жизни. Черно-красные одеяния барабанщиков также должны были наводить страх на все *иньное* своей схожестью с инициационными одеждами, в древности изготовлявшимися из шерсти «летнего самца-барана» (сяяна), того самого Юя, который дал название горе Бараний Притул/Юй-цы.

Однако наиболее нестерпимой для духов была, по-видимому, кульминация действа Но, когда «разрывались на куски и разбрасывались на четыре стороны света собака и баран, чтобы прогнать до конца зимнюю *ци*» (цит. по: с. 349) Именно «козлодрание» и называлось, видимо, Но, и для толпы зрителей, собравшейся на зрелище, этот момент высшего напряжения физических и душевных сил непосредственно предвещал всеобщее чувство облегчения, наступавшее вслед за победой над смертью и очищением от ее скверны.

Процесс Но, как и иные формы имперского культа (сезонные обряды, жертвоприношения небу-земле), воздействовал на чувства

божеств-предков средствами искусства: звуком, цветом, драматическим жестом. Специфика Но заключалась в гораздо более «натуральном», оргиастическом характере действия по сравнению с более умеренными имперскими модификациями сезонных обрядов. Здесь все предельно напряжено, исход схватки неизвестен, над участниками как бы нет пока высшей, всеопределяющей силы демиурга, не говоря уже о гармоническом эфире, автоматически обеспечивающем переход Системы в новое состояние и делающем участие людей в этом процессе чисто символическим.

Конечно, со временем в Но все больше утверждался игровой момент, из которого впоследствии могли развиваться такие десакрализованные формы, как цирк или насыщенная акробатикой китайская классическая опера, включающая многочисленные боевые эпизоды, исполняемые под резкий аккомпанемент гонгов и барабанов. Постепенно зрелищность и динамичность Но были вытеснены из ритуальной сферы в театральную, как нечто слишком сумбурное, слишком хаотическое, да и там оставались под подозрением как искусства-шу¹ людей, чьи порядки не отличаются от порядков в стаде обезьян.

Представление о том, как переход искусства из сферы сакрального в сферу профанного мог осуществляться в действительности, может дать фрагмент из «Трактата об обрядах» Сыма Цяня, где автор приводит диалог, якобы состоявшийся в давние времена между владетельным князем Вэй-хоу и учеником Конфуция Цзы Ся. Отвечая на вопрос Вэй-хоу, почему при звуках древней ритуальной музыки его неизменно клонит ко сну, Цзы Ся говорит об упадке в обряде, связанном с утратой понимания истинного предназначения музыки — воспитывать в человеке доблесть, а не тешить его чувственную природу, склонную к разнузданности и легкомыслию.

«Под [новую музыку] танцующие двигаются вперед и затем назад, склонив головы; непристойные ее звуки приводят к сладострастию; погрузившись в него, невозможно остановиться. [Под эту музыку] выступают актеры и комедианты, у них, как у мартышек, смешаны мужчины и женщины, не отличается отец от сына. Прислушав такую музыку до конца, не найдешь, о чем говорить. Где

¹ Шу — «умения», средняя степень искусности в каком-либо частном виде деятельности, в отличие от правителя-гуна, владевшего высшим дао-искусством. — Прим. реф.

уж там идти по пути-*дао* древних! Вот каковы проявления новой музыки!» (цит. по: с. 350).

Эта неспособность чему-либо научить, характеризующая «новую» имперскую музыку, была с точки зрения классики вполне достаточным основанием для отнесения такого искусства к разряду *шу* или *цзи*¹, но, уж конечно, не *дао*. Тем более несерьезным казалось воспитанным в строгих правилах мужам кривляние *фансянши* и его помощников. Хотя классика уважала народные обычаи, и даже натурфилософы настоятельно рекомендовали при завоевании новых территорий прежде всего осведомляться о местных нравах и ничего не отменять и не запрещать, по крайней мере на первых порах, – преодолеть свое отношение к откровенно оргиастическому Но мужи империи, по-видимому, так и не смогли. Каждому было известно, что еще Конфуций, сталкивавшийся с этим проявлением дикости, предпочитал никак не выражать своих чувств, подчеркивая необходимость соблюдения нейтралитета официальными лицами, оказывающимися свидетелями такого рода демонстраций: при совершении местными жителями этого обряда он молча стоял на крыльце присутствия, облаченный в парадное платье. Разумеется, все ученики Конфуция знали об этом.

Однако одно дело – отношение и совсем другое – имперская политика. Но должен был быть включен в космогоническую схему имперского ритуала уже потому, что он существовал, а имперская идеология претендовала на охват всех сторон жизни. Следовательно, что бы ни говорила теория, на практике необходимо было найти место для Но в имперском культе. Обряд был даже освящен высшим авторитетом сына неба, императора, хотя существовал он при дворе в сильно редуцированной, «окультуренной» форме. Настоящий же Но жил на улице, тысячелетиями оставаясь излюбленным зрелищем детей и взрослых, неисчерпаемой темой искусства. Правда, и этот Но претерпел под влиянием имперского культа изменения – они проявляются в деталях описания обряда, подмеченных, а быть может, и подсказанных участникам чинами соответствующих ведомств.

В частности, власти не только определяли день и час исполнения обряда, точное число и возраст помощников *фансянши*, свя-

¹ Цзи – механический навык, низшая степень искусности. – *Прим. реф.*

занных с космологическими числовыми комплексами, и облачение предводителя действа – медвежья шкура, призванная, по-видимому, характеризовать ее обладателя как потомка (если не предка) того самого рода Юсюн, Владеющих Медведем, или Медвежьих, откуда происходил Хуанди. Четыре желтых глаза на этой шкуре, позволявшие следить за всеми четырьмя сторонами света одновременно, как и ориентированные по сторонам света выпадцы пикой в погребальном Но, явно указывали на срединное, *гунное* положение героя в космосе, следовательно, и в ритуальном пространстве-времени.

Обретя необходимые космологические параметры, имперский Но обрел прочное место в натурфилософски интерпретированной мифологии. Новые формы культуры не отменяют, а абсорбируют и трансформируют старые, внешне отрицая их как изжитые. Имперская космология утвердила новый общекультурный синтез, который и стал впоследствии ассоциироваться с культурой Китая вообще. Собственно, только со времени империи можно говорить о наличии системы – единым образом упорядоченной и логически непротиворечивой картины мира, где каждый уровень бытия – космос, социум и индивид – оказался впервые связанным единым законом – принципом функционирования Системы.

Имперская натурфилософская религия утверждала новую картину мира, устанавливая тем самым новый мифологический канон, ритуалистическим выражением которого стала схема Минтана, Зала знания божеств-предков. Этот канон, осваивавший новое пространство-время империи, не отменял, а, напротив, отрицая, утверждал в новых формах древнюю мифологию – побеждающего мрак-хаос светлого героя, сила которого проистекает из мирового источника знания-света. Его персонификация, будь то сакральный ван архайки, классический сын неба, «мастер мастеров» контрклассики или предводитель новогоднего обновляющего и очищающего действа Но, всегда демиурги, каждый на своем уровне бытия, времени и пространства, космоса, искали цельности, позволяющей подняться над хаосом и ужасом бесконечного становления в область вечного света, к светлому знанию божеств-предков, неотличимому от бессмысленной улыбки младенца.

Высокий человек в медвежьей шкуре, имитирующий, вероятно, искусство *шу* или *дао* Таинственного Барана, Минъяна, о котором мало что известно, но который наверняка имел власть над

таившейся в низинах силой смерти, был едва ли не самым цельным из них. Как и прочие «мастера», он побеждал безжалостное время, хотя победа его не была видна зрителям и участникам ритуала – она совершалась в нем самом. Размахивающий копьем, вращающий глазами, резко приседающий, крутящийся волчком, выкрикивающий угрожающие фразы на непонятном языке, он уже был там, в той единственной точке мифологического пространства-времени, за которой реальные время-пространство, космос не значили уже ничего.

Что было там, в открывающейся внутреннему взору безумца Первоначальности? Что за образы вставали перед его закрытыми глазами и ничего не слышавшими ушами? Были ли то злобные демоны, жаждущие его крови, мощные помощники, наделяющие его разящую руку сверхчеловеческой силой, или тихие уста, приказывающие обернуться именно в тот момент, когда над затылком уже занесено оружие врага и смерть-поражение причислила его к своей жатве?

Едва ли мы когда-нибудь узнаем об этом.

С.А. Гудимова

КУЛЬТУРА АНТИЧНОЙ ЭПОХИ, СРЕДНИХ ВЕКОВ И НАЧАЛА НОВОГО ВРЕМЕНИ

Е.В. Романовская

МИФОЛОГИЯ ПАМЯТИ*

Одно из определений памяти состоит в том, что память – создательница прошлого и ее историческая способность – находится во времени. В универсальном значении – это отбор, хранение и воспроизведение информации, пишет автор реферируемой статьи (с. 27).

В Древней Греции память персонифицировала богиня Мнемозина, которая обладала всеведением и, согласно Гесиоду, знала «все, что было, все что есть, и все, что будет» (цит. по: с. 29). Считалось, что поэты пьют из источника знаний Мнемозины, отчего они приближаются к первоосновам сущего. Реку забвения Лету называли неотъемлемой частью царства смерти, где находятся умершие, т.е. потерявшие память.

Согласно древнегреческой мифологии, разум после смерти сохранили Тиресий, легендарный слепой прорицатель из Фив, и Амфиарай, предсказатель, который почитался как божество. Когда же появилось учение о переселении душ, которого придерживались орфики, пифагорейцы, Платон, неоплатоники и представители всех гностических школ, люди стали говорить, что они сохранили воспоминания о своих прошлых существованиях. Так, Эмпедокл утверждал, что Пифагор жил в десяти или в двадцати человеческих существованиях (с. 30). Платон полагал, что познание является припоминанием. «Для Платона воспринимать и понимать истину,

* Романовская Е.В. Мифология памяти // Человек, история, культура. – Саратов, 2008. – № 7. – С. 27–34.

красоту и добро равнозначно прежде всего способности помнить существование невоплощенное, духовное» (с. 31).

Аристотель в трактате «О памяти и припоминании» заявлял, что память есть часть души, которой присуще воображение, а все, что доступно воображению, является по сути объектом памяти. Воображение, по Аристотелю, следует за памятью и заставляет сознание заново испытывать прошлые чувственные импульсы. В Древней Греции существовали две интерпретации памяти. Одна из них сохраняет первозданные события (космогония, теогония, генеалогия). Другая сохраняет предшествующие существования, т.е. исторические события, произошедшие в жизни отдельной личности. Забвение побеждают те, кто вдохновлен музами, и те, кто наделен пророческим даром. «Эти две категории исключительных личностей побеждают забвение, а значит, в каком-то смысле и смерть» (с. 32).

Платон в «Федре» говорил о вреде письма, о том, что «души тех, что научились письму, исполнились забвения, память же оказалась заброшенной» (цит. по: с. 33). Забвение подчас сознательно организуется государственными властями ради корректировки культурно-исторического самосознания. В Древнем Риме принимались правительственные указы о проклятии памяти государственных деятелей, объявленных сенатом врагами государства, их изображения уничтожались, а имена выскабливались из надписей.

По мнению автора реферируемой статьи, историческая память живет в постоянном противоречии сама с собой. Ведь, сохраняясь в сознании, «память непрестанно вбирает в себя новую информацию и новый опыт, обогащается ими и меняется под их воздействием» (с. 34).

И.Г.

Г.В. Хлебников

**НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ФИЛОСОФСКОГО
МИСТИЦИЗМА В АНТИЧНОСТИ
(МИСТИЦИЗМ ФИЛОНА АЛЕКСАНДРИЙСКОГО,
ПЛОТИНА И ЯМВЛИХА)**

Аннотация. В статье обсуждаются некоторые проблемы отношений Бога, философии и мистицизма в сфере философской теологии. Автор представляет мистицизм как спиритуальный и концептуальный центр большинства античных философских учений, приводя в качестве примера соответствующие идеи Филона Александрийского, Плотина и Ямвлиха.

Ключевые слова: Бог, философия, мистицизм, философская теология, Филон, Плотин, Ямвлих, молитва.

Annotation. In the paper are discussed some problems of relation between God, Philosophy and Mysticism in the field of Philosophical theology. Author argues for Mysticism as being the spiritual and conceptual core of most antic philosophical doctrines, taking e.g. in consideration relevant issues of Philon Alexandrian, Plotin and Jamblich.

Key words: God, Philosophy, Mysticism, Philosophical theology, Philon, Plotin, Jamblich, prayer.

Философская теология античности, концентрирующаяся на богопознании и посредством различных психотехник достигающая перфекции ума и пурификации души и тела своих адептов, инициирует посредством непосредственного созерцания прямой опытный контакт с Трансцендентным, и, тем самым, становится – раскрывая себя как высокую мистику – одним из основных инструментов постижения Абсолюта всей полнотой человеческих способностей: от когнитивных до непосредственного переживания просветленных и экстатических состояний. При этом сам контакт не является окон-

чательной целью занятий философии – после коммуникации с Трансцендентным мутировавший субъект продолжает свою обычную земную деятельность, но осуществляет ее уже с гораздо большей эффективностью и результативностью, чем раньше, и – может быть основное – уже имея метасмысл, осознавая финальную цель и внутреннюю необходимость своей земной активности: выполнять, словами русского философа В.С. Соловьёва, «работу Господню», которую, надо заметить, сознательно делал еще Сократ, учивший соотечественников видеть свои поступки в перспективе истины и добродетели, являющимися частью божественного Блага.

Тем самым мистика оказывается внутренней осью не только религии, но и когнитивного познания реальности, Мультиверса, важнейшей составляющей культурного и цивилизационного процесса. Как этот процесс в своих узловых моментах осуществлялся в истории философии, представляется целесообразным рассмотреть на некоторых текстах.

Помимо общепринятых религиозных и мистических представлений, зафиксированных Гомером и Гесиодом, существовала еще более спиритуальная религия мистерий (прежде всего, Элевсинские таинства, с XV в. до н.э.), существенно отличавшаяся от первых и оказавшая через орфизм (появившийся после Гомера и Гесиода) интенсивное воздействие на все философское и философско-теологическое мышление греков. Его основатель Орфей из Либетр Фракийских зафиксировал ряд фундаментальных мистических положений, которые затем были поглощены и развивались дальше в античной философской теологии. Так, в орфическом пантеизме уже содержится положение, что «один Бог во всем», что Зевс (по Апиону) – это огненная субстанция, обладающая кипящей природой, а вселенная – тело божества. И этот огненный (мистическая концепция «огненных» богов будет развита далее Гераклитом) Зевс «все мыслит один и промыслит все боговидно», т.е. осуществляет, прежде всего, мысленный контроль над всем сущим через общую всем стихию огня. Это положение акцентирует ультимативную важность именно мыслительной деятельности, мышления для богов как сути божественного (ср. Аристотель). Орфей также почитал Аполлона, отождествлял его с Солнцем. Г.Г. Майоров указывает на весьма возможную связь космогонического Эроса Гомера и Гесиода с тем богом любви в орфизме, который дает Орфею силу

спуститься в Аид за Эвридикой, преодолевая даже «закон Адрастеи» («Неизбежности» – эпитет Немезиды)¹. В этом случае любовь у орфиков занимает исключительное место (ср. Платон), оказываясь не только началом жизни и стезей к бессмертию, но и формой общения с трансцендентным.

Орфизм же выдвинул продуктивные мистические идеи о необходимости воздерживаться от убийств и практиковать аскетику (в том числе, пищевую, например, не употреблять в пищу мяса) для обретения ритуальной чистоты, без которой невозможно восстановить прежнее, божественное состояние души (эти идеи будут буквально рецептированы Эмпедоклом). Суть орфических мистериальных доктрин такова: тело является гробницей и местом наказания божественному принципу, бессмертному демону (душе), который существовал до тела и пал в него по своей вине. Этот демон после смерти тела отходит в подземный мир, где подвергается суду. Чтобы искупить ошибки предыдущего существования, душа-демон воплощается в какое-либо земное существо, в том числе даже в животное. Реинкарнация прекращается только с искуплением вины. Всем, кто посвящен в мистерии Орфея и придерживался его практики очищений, наказания смягчаются. Они даже могут быть освобождены от них и возвращены на небо. Орфики, как позже пифагорейцы, жили общиной, совершали очистительные обряды и не разглашали своих учений непосвященным.

Так в греческое сознание и культуру вошли мистические концепции о метемпсихозе и представления о дуализме и борьбе тела с душой (и, следовательно, материального и духовного, божественного начала), которые затем были рецептированы философами, вырабатывающими на их основе свою шкалу ценностей и моделей жизни, оказывающих формирующее влияние на экстантную культуру и ориентирующих цивилизационный процесс по вектору возрастания интеллектуализма и духовности.

Мистика Филона Александрийского

Согласно Филону Александрийскому, божественную сущность постигнуть невозможно, но стремиться к этому необходимо,

¹ Майоров Г.Г. Философия как искание Абсолюта. Опыты теоретические и исторические. – М., 2004. – С. 17.

так как чрезвычайно важно иметь правильное представление об истинном Боге. Это представление можно составить, если пользоваться умом, по тем действиям-оттискам, которые Его Силы оставляют повсюду в мире. Тогда, при наличии постоянного и интенсивного стремления к этой божественной мудрости, ее адепты могут наполняться «прославленными и блистательными доктринами» (*Об особых законах*, I, 32–51). Сам Филон пишет, что иногда слышит «возвышенную мысль из своей души», которая часто одержима Богом и получает откровение там, «где не знает», т.е. мистическим образом, через контакт-наитие с Абсолютом. Ему открывается, что хотя Бог один, его высшие и главнейшие силы две: благодать и своеволие. Благодатью Он производит все, что есть, а своей мощью управляет всем тем, что создал. Посредине же есть еще «Третий», который Их объединяет, – Логос. Именно через Него Бог является как господином, так и благом (*О Херувимах*, 21, 27) – мистический характер этих концепций очевиден.

При этом Филон подчеркивает, что обучение, в том числе древнему знанию («поседевшему от времени») мудрых людей, необходимо – но только до тех пор, пока Бог в душе обучающегося не вырастит «молодые ростки самоприобретенной мудрости», тогда знание, идущее от обучения, отбрасывается, ибо «ученик Бога, теолог» не может «терпеть руководство смертных людей» (*О жертвоприношениях Авеля и Каина*, 79). Тем самым остается только один, высший и мистический, способ познания непосредственно от Бога, описываемый философом на примере высказываний пророка, который говорит только то, что ему «подсказывается», – он «переполняется Духом, разум отступает и сдает крепость души новому посетителю и жильцу», так что уже этот последний ударяет по всем ее орудиям «и возбуждает звуки» (*Об особых законах*, IV, 49).

Таким образом, философ очевидным образом описывает ситуацию посессивности, когда «я» человека оттесняется гораздо более могущественным духовным существом, которое и вещает затем, пользуясь органами речи первого от имени себя или пославшего его. Филон восторженно описывает этот процесс божественной инспирации свыше, сравнивая его с изобильным дождем и непрерывным ливнем (мыслей), тогда как из того, что «душа в муках рождает сама по себе, многое – жалкие выкидыши», преждевременно родившиеся. Сам философ «тысячекратно» испытывал те и эти состояния, жалуясь,

что когда он, следуя обычному порядку работы над философскими учениями и точно зная, что следует изложить, тем не менее обнаруживал, что его «ум бессилен и стерилен». Тогда, ничего не сделав и отказавшись от работы, он поносил свой ум за самомнение, «поражаясь мощи господина сущего, от которого зависит открытие и закрытие чрева души». Но случалось и так, что он принимался за свою работу «пустым – и внезапно становился полным, покрываясь и оплодотворяясь сверху невидимыми инспирациями, так что, будучи охвачен божественным вдохновением, я корибантически неистовствовал и не сознавал ничего: ни места, ни тех, кто был рядом, ни себя самого, ни сказанных слов, ни того, что было написано. Полагая, что я излагал то, что нашел: наслаждение светом, отчетливейшее видение, яркость различения вещей, которая может быть получена через глаза только при яснейшем зрелище» (*О путешествии Авраама*, 32–35). Это описание мистических состояний и переживания подлинного мистика. Филон здесь не только дает яркое и точное описание того, что позже будет аморфно обозначаться таким понятием, как «творческое вдохновение», но и указывает на его источник – Бога, от Которого прямо зависит успех или неудача интеллектуальной деятельности автора.

Подобное мистическое состояние достигается аскезой, «уходом от земной материи», бегством от тела как из «мерзкого тюремного дома», от всех наслаждений и страстей, от чувственного восприятия, которым, утверждает философ, мы отдаем «в долг самого себя» (*О путешествии Авраама*, 9–11). Затем следует «вывести ум до последнего предела», освободить его не только от чувственной перцепции, но и от «высказанного слова», чтобы «погрузить в свободу», – только тогда он освободится от потребностей тела, тирании органов чувств, предположений и «самого себя», ибо невозможно, чтобы был с Богом тот, «жилище кого было в теле и смертном роде». Необходимо найти в Боге источник своих намерений и поступков, достичь простоты и богоподобия во всех своих высказываниях и действиях, нельзя уму оставаться среди своих собственных мнений. Нет гарантии, что и тогда удастся найти Бога, но уже сам факт Его поиска достаточен, чтобы принять участие в «благих вещах» (*Аллегорические интерпретации*, III, 39–48).

И именно этот путь может привести к мистическому экстазу, для чего душе необходимо: 1) иметь страсть «наследовать божест-

венное добро»; 2) «оставить тело», перестав обращать внимание на плоть; 3) уйти от чувств, начав смотреть на чувственные объекты как на не имеющие подлинного существования, а на чувство как на ненадежное и не могущее служить «критерием суждения»; 4) отвернуться от речи, в которой много алогичного и нелепого, «несмотря на всю ее экзальтированность и надутость»; 5) выйти из самой себя; 6) уподобиться корибантам, «преисполнившись вакхическим неистовством» (язык мистов), чтобы быть «богоодержимой как пророческим вдохновением». Нужно посвятить силы каждого чувства, тела и речи Богу, Который «придает телу его телесную форму, оснащает чувства для восприятия и распространяет на речь силу говорения». Перестав пребывать в самом себе, выйдя из себя и освободившись, ум попадает под божественное воздействие, «сотрясается и обнажается небесным эротом до своих глубин», влечется подлинным бытием, которое притягивает его вверх, к себе. Оставить себя – это значит уже не распоряжаться по своему усмотрению ни мышлением, ни рассуждением, ни пониманием, а «принести и посвятить их Тому, Кто является источником и причиной точного мышления и безошибочного понимания» (*Кто наследник божественным вещам?* 69–74). То есть дать возможность действовать в себе не своей воле, а Богу, Который, выражаясь словами христианской молитвы, «прииди и вселися в ны».

Последующую разработку философская мистика получила в работах неоплатоников, которые уже рефлексивно артикулируют свои системы именно в перспективе достижения очищения, контакта с Абсолютом, преображения и теозиса философа-адепта, полностью сознавая место и значение каждого уровня своей системы. Все необходимые элементы этого мистического восхождения к *unio mystica* есть уже у Плотина, абсорбировавшего основные мистико-философские концепты своих предшественников.

Мистика как фокус философской теологии Плотина

Порфирий, расположив наиболее существенные 54 трактата своего учителя по девять в шести эннеадах, как известно, не только указал на логическую последовательность мистического пути восхождения души от чувственного мира к Единому через этику, физику, космологию, психологию (в онтологическом значении), ноо-

логию и генологию, но и изложил его «как лестницу». Имея в виду, что последовательное и «правильное» изучение работ Плотина в артикулированной последовательности должно привести к метанойе (в неоплатоническом значении термина) – изменению сознания и метаморфозе всей нравственно-духовной личности человека, пробуждению в нем высшей ноэтической и божественной жизни, когда мышление и знание становятся уже не рассудочными, а в сверхбытии своей идентификации с трансцендентным – светогенными, вспыхивают во внутреннем понимании «холодным пожаром» высшей сверхразумной жизни, прекрасной по «форме» (Там нет форм) интенсивности переживания и божественной по его «содержанию» (Там нет и содержания, поскольку все – Единое), – реализуя тем самым бегство «одного к Единому». Порфирий именует Единое трансцендентным Богом, не имеющим «ни облика, ни вида», возносящимся «свыше мысли и всего мысленного», а геносис (единение) с этим, находящимся «над всеми» Богом является, по его утверждению, предельным намерением и целью души. Согласно жизнеописателю, Плотин при их синусии достигал ее четырежды, сам Порфирий – «единственный раз на 68-м» году жизни «приблизился и объединился» с этим Богом.

До падения в мир становления (или рождения) люди были «там», в мире ином и невидимом, чистыми душами, без тел, составляя часть ноэтического мира. Они были отличимые друг от друга, но не отделенные (поскольку там все части взаимопроникают друг в друга и являются всем Умом), все партиципировали миру подлинного бытия, которым и является этот высший мир. Будучи частями ума и чистыми душами, люди, оставаясь во всем такими же «другими» людьми, были богами (Enneadae 4.14). Глубокая мистика этих положений очевидна.

Единое является эксплицитной целью метафоры восхождения души (1.6.7; 1.6.9 и т.д.), при этом философ часто пишет также о возвращении или «пробуждении» истинного «я» человека (4.8.1.1). Каждый человек обладает особой внутренней силой, которую почти никто не умеет использовать, но, научившись этому, можно достигнуть единения с Единым (1.6.8; 6.5.1; 6.9.4 и т.д.). Стадии восхождения души включают в себя аскетизм, очищение, практику добродетелей, любовь и ведут от чувственно воспринимаемого мира к миру Души, а затем – от сферы Души к универсуму

чистых идей или интеллекта, т.е. к вселенной Ума. Этот мистический процесс наиболее детально описывает Р. Арну (9), которому, *mutates mutandis*, целесообразно последовать в том, что относится к заявленной теме.

Чтобы подняться к Богу-Единому, необходимо, пишет Плотин, отделить от себя все внешнее и полностью обратиться к тому, что внутри, вступить в самого себя (6.9.7.17). Обратиться душе к себе и познать себя – значит познать Бога (6.9.11), от Которого она произошла и от Которого зависит. Точно так же душа, желая прийти к Уму, должна повернуться к глубочайшему в себе – уму, а этот последний, если захочет созерцать Единое, являющееся «внутренним Умом» (5.3.14.15), также должен войти в себя «как в Святилище», поднявшись над всеми вещами (5.1.6.12), ибо, обращаясь к себе, Нус также обращается к своему первоначалу, как и душа – к своему (т.е. к Нему). Более того, Ум становится Умом только обращаясь к Единому и созерцая Его (5.1.6.12): таким образом, Плотин эксплицитно указывает на деифицирующее воздействие созерцания эминентного Начала; достаточно обратиться к Нему – и благотворное воздействие высшего Блага начнет действовать, наполняя созерцающего бытием и умом (5.2.1.9). Механизм этого мистического преобразования, по-видимому, заключается во «вложении» созерцаемого в наблюдающего, после чего первое и начинает действовать в последнем (1.2.4). При этом само Единое, будучи всегда вокруг нас, не стремится к человеку, это люди постоянно устремляются к Нему.

Бог репрезентирован повсюду тем, кто может Его принять, в том числе, и тем сущим, которые не знают об этом. Существо, измаранное материей, все еще сохраняет причастность к Богу, но не может Его воспринимать, поэтому для уподобления Богу и воссоединения с Ним необходимо очищение, которое заключается в собирании себя посредством возвращения в себя через элиминацию всего внешнего и телесного; именно последнее является той инаковостью, которая отделяет душу от Бога. По словам Плотина, люди присутствуют в Едином, когда «инаковости» не имеют (6.9.8). Пока душа пребывает в теле, она спит; подлинным пробуждением для нее является отделение от тела. Поэтому следует, насколько возможно, удаляться от него (1.2.5; 6.4.16); необходимо закрыть телесные глаза (одна из интерпретаций термина «мист», посвящен-

ный), чтобы открылось зрение духа, которым обладают все люди, но мало им пользуются (1.6.8). В этом и заключается платиновская схема катарсиса: устранение, отделение (1.2.5), разделение (3.6.5), удаление (6.9.4), освобождение, обращение, бегство. Чтобы душа осталась одна, ни с чем не смешанной и удаленной от плоти, а лучше, как делает мудрый, – от всего, что не есть Единое, в том числе логоса и прекрасных зрелищ, одним словом, всего, приставшего к душе вследствие рождения и ей чуждого (ἡφελε πρὸντα – 5.3.17; 4.3.32.22; 6.8.19; 1.2.3; 4.7.14.10). Речь идет не только о чувственных ощущениях, но и о связанных с ними представлениях и мыслях. И лишь после пурификации и перфекции души и ума возможно обращение к Благу и единение с Ним.

Этот опыт описывается в начале трактата «О нисхождении душ в тела» (4.8.1), где Плотин непосредственно выражает свой опыт переживания божественной реальности. Он описывает опыт экстаза как пробуждение, вхождение в себя и созерцание «великой красоты» (выражение Платона, *Пир*, 210e). Философ становится одним целым с Божеством, утвердившись в Котором, достигает затем ультраноэтической Действительности, но так, что при этом в мистическом слиянии с Последней не теряет собственной идентичности; обратное возвращение после стасиса в Божестве происходит через Ум, возобновление когниции (вместо созерцания Высшего и идентификации с Ним).

В трактате «О Благе, или Едином» (6.9.9) дан рассказ Плотина о контакте с трансцендентным, в котором легко читается свидетельство глубокого мистика, того, «кто видел». В этом акте богообщения видящий сам становится богоподобным, становится единым и простым, «соприкасаясь с Ним как центр с центром», видит Бога единым с собой (гл. 10), – видящий и видимое были единым. В видящем не было Там и тогда ни движения, ни желаний; Там не было ни места, ни логоса, ни мышления, ни себя; но в полном умиротворении и безмолвии видящий уносится Богом, неистовствует, вдохновляется Им, став сам как бы неким покоем и стоянием в Боге (гл. 11). Но постоянно пребывать Там «видящий» не может – он еще не полностью освободился от этого мира (гл. 10).

Плотин описывает и другой мистический опыт, который несомненно является его личным, когда пишет, как дух «воспаряет выше самой красоты, выше всего сонма добродетелей, подобно тому,

как проникший во внутреннее святилище оставляет позади себя статуи, стоящие во храме, как такие предметы, которые предстанут первыми его взору уже после того, как он узрел сокровенное святое святых и наслаждался общением не с образом, или изваянием, которому принадлежит лишь второстепенное значение, а с самим Божеством». Такое созерцание является превращением себя «в нечто совершенно простое и чистое», есть прилив силы, «жажда теснейшего единения, напряжения ума в стремлении к возможно полному слиянию с тем, которого желательно узреть во святая святых единения», а в конце всего – полнейшее успокоение. Это язык мистика, непосредственно испытавшего то, о чем пишет, а не философа, рационально пришедшего к выводу из своих рассуждений, что подтверждается и фразами, завершающими главу 11: «...таков путь богов», «таков и путь... блаженных мужей», «бегство, стремление души к одному только Богу» (6.9.11). В свидетельски точных дескрипциях философ детально описывает процесс мистического теозиса, иницируемый подлинной любовью к Благу, когда душа, оставаясь субъективно сама собой, онтологически тотально соприкасается с Богом, становясь чистым пламенеющим Светом, «сущим Богом». Эта концепция затем будет адаптирована и христианством.

Достичь подлинной красоты истинно сущего (а Оно и суть красота) следует через самоочищение, которым и являются все добродетели: благоразумие («необщение с телесными удовольствиями»), мужество («необязнь смерти») и мудрость («мышление, отвращающееся низшего и ведущее душу к высшему»), – освобождающие человека от страстей и всего телесного. Для Бога Благо и красота, красивое и хорошее тождественны. Очистившаяся душа становится «эйдосом и логосом, всецело бестелесной и умной, всецело принадлежащей божественному, где и исток красоты, и все, что ей родственно», ибо «благо и красота души состоят в том, чтобы стать подобной Богу» (гл. 6). Только Благо является абсолютной и чистейшей красотой, видевший которую «восхищается Им в красоте, в ужасе, смешанном с наслаждением, в безумии, не наносящем вреда душе». Такой человек любит Его «истинной любовью и пронзительной тоской», ибо это – наибольшая красота, которая делает «любящих ее прекрасными и возлюбленными» (гл. 7). И она постигается поворотом, очевидно, мистическим, – «подобно тому, как меняет зрение посвящаемый в таинства» – к Нему нашего

внутреннего видения, «которое имеют все, но пользуются им только немногие» (1.6.8). Это внутреннее зрение души необходимо развивать, приучая ее сначала видеть красоту образа жизни, затем – прекрасные дела «благих мужей», потом – души поступающих прекрасно людей – «ваяя свою статую» (Платон. Федр, 252d7) добродетелями, которые одно отсекают, другое – шлифуют, третье – делают чистым, пока «останешься лишь самим собой – истинным светом». Тогда только можно узреть Великую Красоту Блага, ибо «зрящий родственен зримому», и только уподобившись этому последнему, можно приступить к видению Бога. Сравнивая далее Благо с Солнцем, а зрящую душу с глазом, Плотин говорит, что надо стать всецело благовидными и всецело прекрасными (желая видеть Благо и Красоту), так как восходящий сначала поднимется к Уму и Там увидит прекрасные эйдосы (идеи) и само Прекрасное. Выше этого и по ту сторону – трансцендентное Благо, исток и начало Красоты (гл. 9).

Мистика молитвы у Ямвлиха

Его теология и философия глубоко мистичны и рефлектируют не только обширные специальные знания, но и очевидный личный опыт мыслителя. В этике Ямвлих считает главным веру в богов и коммуникацию с ними. Для этого он изучает и систематизирует молитвы, мантику, жертвоприношения и теургию, – разумеется, в их мистических, относящихся к божественной сфере аспектах. Высшая добродетель – это единение с богами. Моральные и политические добродетели необходимы для достижения этой высшей цели и являются ее низшими уровнями. Таким образом, вся мистическая философия Ямвлиха эксплицитно оказывается рационально-экстатической практической теологией с элементами теургии, направленной на теозис и геносис адепта.

Например, о структуре, роли и значении молитвы, которая, по его словам, является важной частью жертвоприношения, давая в нем «нерасторжимую общность с богами», философ пространно говорит в своей работе «О египетских мистериях»¹. Из его текста следует, что действие молитвы не ограничивается только *теургией*.

¹ Ямвлих. О египетских мистериях. – М., 2004.

Она мистически преобразует и совершенствует также самого человека, просветляя и успокаивая, расширяя его познавательные способности, возможности восприятия и подготавливая к коммуникации с богами. Согласно Ямвлиху, первым этапом молитвы является обращение к богам, которое провоцирует сам мистический контакт с божеством и дает возможность его познавать. На втором этапе еще до произнесения слов возникает общность единомыслия, которая вызывает посылаемые богами дары. Самый совершенный, третий этап молитвы характеризуется неизреченным единением с ними, сила которого обусловлена богами, что и дает возможность душе находиться среди них. Благодаря этим трем этапам молитва создает привязанность к богам и в теургии генерирует три преимущества молящимся: озарение, совместное действие с ними и, как Ямвлих это называет, совершенную наполненность огнем. Молитва может предшествовать жертвоприношениям, входить в священнодействия или завершать их, но никакое из действий не происходит без нее. Философ подробно перечисляет мистические дары, приносимые молитвой: она питает ум, расширяет возможности восприятия богов душой, открывает божественные тайны, приучает к ослепительному свету, постепенно совершенствует людей, подготавливая их для контактов с богами, поднимает на самую вершину созерцания, где обретается спокойствие, передает мирозерцание богов, пробуждает дар убеждения, общность, нерасторжимую дружбу, интенсифицирует стремление к божеству, включая в это стремление божественное начало самой души. Ямвлих даже пишет, что молитва превращает пользующихся ею «в учеников богов».

Таким образом, прагматический аспект религиозных практик философов, необходимый им как для теоретической, так и для практической деятельности, осознается и артикулируется мыслителем с исчерпывающей ясностью, еще раз разъясня их важность и значение как для культуры, так и для человеческой цивилизации.

Выводы

Итак, первое отличие мистицизма античных мыслителей заключается в том, что он всегда существенно основан на опытном переживании личного (либо авторитетного Другого) контакта с супранатуральной реальностью. И эта коммуникация является как

культурной данностью, зафиксированной в религиозных ритуалах или традиционных текстах, так и субъективным виртуальным или реальным достоянием каждого индивида. Благодаря этому ригористические, а часто и аскетические моральные предписания, в том числе выработанные философской теологией, получали ультимативную санкцию, сакрализировались и становились значимым культурным фактом и важным цивилизационным фактором античного образа жизни, который обретал духовную вертикаль, подчинявшую отныне не только его соматическую и душевную, но и интеллектуальную составляющую, ориентируя их на Абсолют Блага.

Наличие подобного аттрактора гарантировало жесткость базовой структуры существования античного полиса, прогрессивно нарастающее воспроизведение его человеческих, культурных и материальных ресурсов, заданное исполнение гендерных ролей и функций. В этой ситуации рождение детей женщиной, например, понималось уже не как только необходимое для физического продолжения человеческого рода общественное действие, но и как ее священная обязанность перед богами, установившими этот порядок для людей, благодаря которому она лично обретает социальную и сакральную идентификацию, свое место в космосе богов и человеческих существ. И чем больше эллинов она родит для своей родины и своим Богам, тем лучше будет исполнен ее долг, тем совершеннее она станет сама как женщина и в этом совершенстве станет онтологически ближе к Абсолюту.

Аналогичная мотивация мужчин сакрализовала доблесть воинов и ориентировала мыслителей и естествоиспытателей на бескомпромиссный поиск и познание истины, где бы и какой бы она ни была, что привело как к завоеванию большей части ойкумены сначала греческими, а затем и римскими войсками, так и к блестящим научным и философским открытиям, которые на столетия или даже тысячелетия опередили свое время.

Другие особенности этого рода мистицизма целесообразно рассмотреть через его типологию. Типы мистического в античности, по-видимому, таковы: прямой контакт со сверхъестественными сущностями: 1) в «реальном мире» (например, Гесиод); 2) во сне (например, в храме Асклепия); 3) в «духе»; 4) в процессе творческой работы (написания текстов, Филон); 5) во время философского рассуждения (Сократ в «Федре»); 6) во время созерцания или

медитации (Плотин); 7) в виде «голоса», непосредственно обращающегося к субъекту мистического опыта (даймон Сократа); 8) через один из аспектов Абсолюта – например, категория «прекрасного» (в «Пире»); 9) через явное или скрытое воздействие на сознание человека сверхъестественных существ, которые, таким образом, осуществляют полный или частичный контроль над личностью этого субъекта (у Гомера); 10) через «посессивное» воздействие, когда сверхъестественная сущность «входит» в человека и пребывает в нем, осуществляя тотальный контроль над всем его поведением (Филон, феномен одержимости бесами); 11) греческие «шаманы»; 12) онтологический мистицизм Аристотеля; 13) коммуникация, реализуемая через использование специальных приемов (включая ментальные): элементов культовых и/или ритуальных действий (молитвы богу у пифагорейцев, алтари и жертвенники богам в Академии и Ликее), а также психотехник; 14) проникновение души в Абсолют, то или иное соединение с Богом, присутствующее в религиях и мистицизме; 15) и, наконец, – полное «растворение», исчезновение любого различия между «я» и Богом.

Структура мистического феномена, по-видимому, состоит из: 1) субъекта мистического опыта и 2) воздействующего на него высшего агента, являющегося онтологическим основанием и в этом смысле «объективной» стороной мистического переживания. Непотделимым и важнейшим компонентом последнего являются и 3) следствия этой коммуникации, проявляющиеся в обретении субъектом: а) «знания» в той или иной форме о высшей реальности контакта; б) «просветления» субъекта; в) способностей и талантов, которыми ранее субъект не обладал, а также д) здоровья (например, в храме Асклепия).

Несомненны также формальные сближения между многими положениями античной философской теологии и мистики с христианством при принципиальном субстанциальном различии обоих. А именно: концепция божественного Единого, одного и единого Бога; Его атрибутов благодати, всезнания, всемогущества, бесконечности; учение о душе, как пришельце не из этого, а высшего, божественного мира, к которому она сама принадлежит; учение о бессмертии души; учение о человеке как существе двух миров, носящем в себе бессмертную божественную часть и смертное тело; концепция теозиса, которая не только является осевой для боль-

шинства систем античных мыслителей (по схеме: следование Богу – уподобление Богу – деификация), но и стала, *mutatis mutandis*, высшей целью восточного христианства, православия; доктрина о континуальном вмешательстве божественных сил в историю и дела людей с целью достижения как своих, божественных целей, труднодостижимых для человечества, так и относящихся к отдельным индивидам и всей совокупности людей вместе; развитие философской теологии и мистики, в которых главным элементом была именно последняя, ибо вокруг высшего, божественного мира концентрировались все другие уровни бытия мира, завися от него; важность непосредственного духовного опыта, который субъективно убедительно свидетельствовал об истинности бытия божественных уровней и имеющихся учений о них; пейоративное отношение большинства философов к собственности, всем видам имущества; равнодушие к удовольствиям и наслаждениям (см., например, Федон, 64d-65c); особый интерес к феномену смерти в философии, мистике и религии; осознание первой как формы перехода к инобытию; проблема существования души после смерти и связь поступков в жизни с ее судьбой после разделения с телом; понимание ада как непрерывных и длительных страданий души после смерти (10-я книга «Государства» Платона), а рая – как ее пребывания в высшем божественном мире. Кроме того, онтологическое разделение низшего материального, имманентного мира и высшего трансцендентного, божественно-идеального у Платона также стало парадигмой для будущей христианской теологии и религиозной философии.

Все это создавало не только концептуальную матрицу для будущего христианского богословского мышления и различных аскетических практик, но и схему последующих религиозно-метафизических и мистических систем Средневековья и Возрождения. Комплекс эллинской философской мистики, основанный на семи-нальных идеях элевсинских и орфических верований и развитый Пифагором, Гераклитом, пифагорейцами, Парменидом, Эмпедоклом, Платоном, Аристотелем, Филоном Александрийским, неоплатониками и гностиками, оказал кумулятивное воздействие на западно- и восточно-христианскую мистико-аскетические традиции.

Его формально общие элементы столетиями адаптировали античную культуру к будущим ценностям христианства и посте-

пенно преформировали сознание человека к восприятию положений второго. Христианство, таким образом, будучи качественно иным феноменом, возникло тем не менее и как естественное продолжение данной линии мышления и духовного опыта на как бы подготовленном для него месте, хотя ни одна, ни другая стороны не были согласны эксплицитно признать эту сущностную корреляцию.

В.В. Исаев

ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА В ВИЗАНТИЙСКОЙ ТРАДИЦИИ*

Средневековое феодальное государство Византийская империя (IV в. – 1453) имело определенную традицию понимания человека, основу которой составляли воззрения восточных отцов церкви, т.е. видных деятелей раннего христианства Василия Великого (ок. 330–379), Григория Нисского (335 – ок. 394), Григория Богослова (Назианзина) (ок. 330 – ок. 390), Максима Исповедника (ок. 580–662), Иоанна Дамаскина (ок. 675 – 753) и др. «Их идеи воспринимались более поздними византийскими мыслителями и богословами как непреложные истины, составляя ядро их философско-богословских построений» (с. 79). Человек осмыслялся в глобальных категориях: Бог – Космос – социум, причем взаимоотношения человека и Бога являлись одной из важнейших культуuroобразующих парадигм.

Бог, согласно воззрениям византийских богословов и философов, есть Великий Ум, который сотворил вещественный мир и человека. Человек – это новый мир, в великом мире малый мир, считал Григорий Богослов. Человек поставлен на грани двух миров, он осуществляет смыкание двух миров и является существом символическим. «Цель человека состоит в том, чтобы объединить в самом себе весь мир и воссоединить его с Богом» (там же).

В представлении восточных отцов церкви человек находился в центре единого богочеловеческого Космоса, являлся центром мироздания, был связующим звеном между миром телесным и миром духовным. Коль скоро человек сотворен по образу и подобию Божию, он становится проводником Божественных действий. «Такое понимание высокого предназначения человека в мире позволило

* *Исаев В.В.* Образ человека в византийской традиции // Культура. Творчество. Традиция. – М., 2008. – С. 79–82.

определить византийскую концепцию человека как святоотеческий антропоцентризм. Человек мыслился восточными отцами церкви в контексте Космоса как его неотделимая, органическая часть» (с. 80). Автор реферируемой статьи выделяет два основных варианта формирования человека в византийской философско-богословской традиции: 1) человек мирской, который ведет светский образ жизни; 2) человек аскетический, чей жизненный идеал ориентирован на выход из византийского социума.

Идеологом мирского жительства был Иоанн Златоуст (р. между 344 и 354–407), который проповедовал духовное совершенствование в миру. Другим вариантом жизненного пути был аскетизм, т.е. отречение от мира. В соответствии с учениями отцов-аскетов (Исаак Сирин и др.) жизненный путь человека «представлялся некоей лестницей духовного преображения, совершенствования человека, приближающей его к Богу» (с. 81).

Сформировавшаяся в Византии концепция человека была воспринята такими философами, как П.А. Флоренский, С.Н. Булгаков, Н.О. Лосский, Н.А. Бердяев, заключает автор реферируемой статьи.

И.Л. Галинская

РУССКОЕ ЗАРУБЕЖЬЕ

О.В. Кулешова

КОНЦЕПЦИЯ ФИЛОСОФСКОГО РОМАНА В ТВОРЧЕСТВЕ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО

Аннотация. В статье рассматриваются особенности стиля Д.С. Мережковского, работавшего в эмиграции над философским романом, расширившего и изменившего представления читателей о возможностях этого жанра.

Ключевые слова: Д.С. Мережковский, философско-биографический роман-концепция.

Annotation: The article deals with some peculiarities of D.S. Merezhkovsky's style. While working in emigration on his philosophical-biographical novel-conception, the writer expanded and changed readers' ideas on the possibilities of this genre.

Key words: D.S. Merezhkovsky, the philosophical-biographical novel-conception.

Рассуждая о своеобразии романного жанра в эмигрантских сочинениях Мережковского, необходимо принять во внимание и общую тенденцию, характерную для всей литературы XX столетия в области трансформации и преобразования романной формы, обретения новых синтетических форм и жанров литературы. Преодоление монизма, характерное для искусства XIX в., взрыв формальных поисков в литературе рубежа веков, связанный с открытием новых философских смыслов и концепций, обосновавших сложное синкретическое мироощущение человека XX столетия, неоднократно отмечались исследователями литературы. Так, Н.П. Утехин рассуждает о полифункциональности литературы в труде «Жанры эпической прозы» (Л., 1982). Считая синтетичность и синкретизм характерными чертами прозы XX столетия, Утехин отмечает «в

живой литературной практике» как дифференциацию, «так и синтез жанров, причем синтез», ведущий «не к замене одних жанров другими, а к появлению новых, более “емких”, богатых по своим познавательным возможностям жанров»¹. Тесную связь развития поэтики с эволюцией философского мировоззрения отмечает Б.Н. Энгельгардт в исследовании «Формальный метод в истории литературы» (Л., 1927). Классифицируя теории о сущности поэзии, бытующие в литературе начала века, основанные на представлении о художественном творчестве как процессе выражения языком искусства какого-либо эстетически значимого объекта, Энгельгардт выделяет философско-метафизические (онтологические) теории, основанные на учении о трансцендентной природе прекрасного, относящегося к миру идеального бытия и подразумевающего при воплощении в художественном творчестве ту или иную степень «касания мирам иным». Согласно этим теориям, и художник-исследователь и прекрасное (предмет исследования) в процессе художественного творчества обретают неземное измерение горнего мира, приближаясь к глубинам бытия в Духе, утверждают надмирные, вечные идеалы. Подобное творчество подразумевает невозможность создания художественного произведения «в тесных рамках замкнутого на себя чувственного опыта, ибо его основу... образует запечатлевшееся в нем восхождение творческого духа человеческого от реального к реальному, от явления к его абсолютной первосущности. В акте творческого вдохновения перед поэтом “раздвигаются дали”, и, прозревая “из времени в вечность”, он созерцает идеальный прообраз сущего, мир вечного бытия в совершенной гармонии его чистых форм. Воплощаясь или отражаясь при помощи средств того или иного искусства в художественном произведении, это мистическое видение, эта “весть издалека” и сообщает ему ценность прекрасного. Художественное произведение становится эстетически значимым только благодаря тому, что таинственная сила вдохновенного творчества выражает в нем некую сверхчувственную и вневременную идею, образ вечного и универсального значения, абсолютную основу являющегося»². Художник в этом случае играет роль пророка, жреца мистического культа, таинственного истолко-

¹ Утехин Н.П. Жанры эпической прозы. – Л., 1982. – С. 20.

² Энгельгардт Б.Н. Формальный метод в истории литературы. – Л., 1927. –

вателя, «являющегося в сферах его соотнесенности к абсолюту», вдохновение истолковывается как «своеобразная форма мистического экстаза, в котором сквозь мглу преходящего прозревается вечное», искусство «классифицируется как один из видов творчества, где находит свою объективацию отношение человека к трансцендентному»¹. Философская концепция Мережковского, окончательно оформившаяся в эмиграции, соответствует подобному пониманию природы художественного творчества. Нетрудно обнаружить взаимосвязь философских и мистических идеалов писателя со своеобразием романной формы исследуемого периода. Философские идеи становятся предметом выражения и исследования во всех его произведениях.

На этом основании всю прозу Мережковского можно считать философской прозой, оформленной в жанр философского романа. Многочисленные исследователи философской прозы в XX столетии (В.В. Агеносов, Л.Я. Гаранин, Р.С. Спивак, Г.М. Сердобинцева) определяют наличие субстанциональной проблематики, стремление исследовать философскую идею или концепцию в художественном творчестве как главный признак философской прозы вообще и философского романа в частности. Так, определяя черты философской прозы, Р.С. Спивак отмечает, что для философской литературы характерен «особый предмет художественного изображения», подразумевающий особый «интерес к всеобщим субстанциональным основам бытия»². Предмет художественного изображения, по мысли автора, может включать гносеологические, онтологические или этические проблемы. Субстанциональное содержание выступает на первый план и определяет сюжет, интегрируя социальный и психологический пласты. Движение мысли, развитие идеи, их проверка и обоснование в художественном произведении становятся сюжетными особенностями последнего, свидетельствуя о принадлежности его к философской литературе. В.В. Агеносов трактует особое толкование категорий пространства и времени как неотъемлемые метажанровые признаки философской литературы, используя определение М.М. Бахтина, предлагающего понятие «вертикальное время»: «Временная логика этого вертикального времени –

¹ *Энгельгардт Б.Н.* Формальный метод в истории литературы. – Л., 1927. – С. 15–16.

² *Спивак Р.С.* Русская философская лирика. Проблемы типологии жанров. – Красноярск, 1985. – С. 6.

чистая одновременность всего (или “сосуществование всего в вечности”). Все, что на земле разделено временем, в вечности сходится в чистой одновременности существования. Эти рассуждения, эти “раньше” и “позже”, выносимые временем, несущественны, их нужно убрать, чтобы понять мир, нужно сопоставить все в одном времени, т.е. в разрезе одного момента, нужно видеть весь мир как одновременный. Только в чистой одновременности или, что то же самое, во вневременности, может раскрыться истинный смысл того, что было, что есть и что будет, ибо то, что разделяло их, – время, – лишено подлинной реальности и осмысливающей силы. Сделать разновременное одновременным, а все временно-исторические разделения и связи заменить чисто смысловыми, вневременно-иерархическими разделениями и связями – таково построение мира по чистой вертикали»¹.

В.В. Агеносов отмечает особенность пространственных категорий философской литературы, характеризующуюся способностью пространства в произведении «к безграничному расширению, с одной стороны, и локализации – с другой... Пространство субстанциально, универсально, и потому изображается ли вселенная или ее уголок – несущественно. И то и другое является проявлением универсальной сущности мира»².

Проблематика произведений Мережковского в высшей степени субстанциальна. В романах писателя решаются онтологические, гносеологические и этические вопросы бытия. Этический аспект творчества Мережковского следует особо отметить как не принимаемый во внимание и отвергаемый рядом исследователей. Категории художественного времени и пространства обосновывают в романном творчестве Мережковского субстанциальную проблематику и согласуются с понятиями о «вертикальном времени» и о субстанциальности и универсальности пространства в философской литературе. Несомненно, творчество Мережковского отличается огромной интеллектуальной напряженностью. Автор поднимается от бытовых пластов действительности и психологии героя к идеологизации характеров, воплощающих собственные представления о мире и человеке. Широкое использование притч, мифов, аллегорий, афоризмов помогает отвлечься от всего второстепенного

¹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 307.

² Агеносов В.В. Генезис философского романа. – М., 1986. – С. 14.

для непосредственного обращения к субстанциальному. Все вышесказанное позволяет отнести поздние сочинения Мережковского к особой разновидности философского романа – роману-концепции.

Несмотря на интеллектуальную нагруженность художественного пространства поздних произведений Мережковского, целостность образа писателем не нарушается. Образ лишь становится носителем идеи, трансформируется в характер-идею, герой становится героем-идеологом. Художественное полотно романов Мережковского – поле для столкновения и проверки идей. Идея срастается с образом и живет своей жизнью.

С нашим представлением о способе изучения творческого наследия писателя в эмиграции согласуется «принцип структурности», разработанный А.Я. Эсалнек в ее труде «Типология романа» (М., 1991). Особенность принципа – восприятие романного жанра как «целостного образования», являющегося «не совокупностью отдельно воспринимаемых признаков, а системой взаимосвязанных и взаимоподчиненных компонентов, управляемых некоей сверхзадачей, которая, очевидно, и составляет ядро этой системы, ее сущностное начало, которое обязательно проявится в организации художественного целого»¹. Сущностное начало, ядро романного жанра составляет господствующий в произведении тип проблематики. Подобный подход позволяет сделать вывод о творческой активности философской концепции писателя, становящейся сверхзадачей и ядром создаваемой художественной структуры, подчиняющей себе и организующей по своим принципам художественное целое.

Обращение Мережковского к метажанру философской литературы мотивировано стремлением писателя сделать собственную философскую концепцию предметом художественного творчества, т.е. на языке искусства решать субстанциальные и бытийные вопросы. Идеалистический характер концепции писателя определил особенности романной формы в произведениях Мережковского: особое понимание философии истории и роли личности в истории обусловили возможность трансформации Мережковским жанра романа-биографии в новую разновидность жанра философского романа – философско-биографический роман-концепцию.

¹ Эсалнек А.Я. Типология романа. – М., 1991. – С. 8.

Стремление Мережковского работать в жанре романа в рамках метажанра философской литературы обусловлено исключительным интересом писателя к вопросу о роли духовной Личности (духовная в данном случае не значит моральная, а исполненная Духа Святого) в совершении истории (приближении ее к Благому Концу – Апокалипсису и вступлении человека в Царство Божие – новое духовное бытие в единстве с абсолютом). Исключительный интерес к личности, проявляющийся у Мережковского в согласии с его идеалистической философской концепцией, воплотился у писателя в попытку создания нового синтетического романного жанра, сочетающего возможности романа биографического и романа философского. Синтез идей требовал и синтеза форм. Органичность соответствия романной формы исключительному вниманию к личности отмечает исследовательница романного жанра А.Я. Эсалнек, утверждая, что «интерес к личности – прерогатива романного типа произведений»¹, «сверхзадача писателя-романиста»².

Выбор жанра философского романа Мережковским был обусловлен не только идеологическими особенностями его концепции, но и методологией философствования, восходящей к древнегреческой традиции и подразумевающей антиномичность мышления, выраженную в стремлении обретения высшей гармонии путем синтеза противоречий. Диалектическая особенность романной формы, строящейся на принципах «полемики, спора, диалога», как нельзя лучше соответствующая творческим устремлениям и методологии Мережковского, в свое время была подмечена Б.А. Грифцовым, утверждавшим, что «роман живет контраверсой: спором, борьбой, противоположностью интересов, контрастами желанного и осуществимого»³. Кроме того, согласовывались с намерениями Мережковского и такие особенности романной формы, как нерегламентированный объем, многотемность и многоплоскостность повествования, свобода от обязательной симметричности, отмеченные исследователем. Свобода, предоставляемая художнику в рамках романного жанра, и послужила толчком и отправной точкой для реформирования романа в XX столетии. Активное участие в по-

¹ Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. – М., 1985. – С. 69.

² Эсалнек А.Я. Типология романа. – М., 1991. – С. 18.

³ Грифцов Б.А. Теория романа. – М., 1927. – С. 147.

добного рода реформаторстве принял и Мережковский, создавая новый синтетический жанр романа согласно методологии собственного философствования.

В формальных поисках, так же как и при создании собственной философской концепции, Мережковский, будучи истинным энциклопедистом и книжником-эрудитом, не делает собственных оригинальных находок, а переплавляет многовековые традиции, наработанные за все время существования философской литературы и, в частности, философского романа. Предпочтение писатель отдает первоисточникам, а именно произведениям древнегреческой философской литературы. В этом смысле интересно отметить, что основные идеи и способы их воплощения Мережковский черпает не из соседних и близких ему эпох, а, погружаясь в древнейшие пласты человеческой цивилизации, находит интересующие его решения, смело перенося их в реалии XX в., давая им новую жизнь в контексте современной ему культуры.

Эмигрантские романы Мережковского, ассимилировавшего и художественные достижения более поздних эпох в области философского романа, в первую очередь, восходят к «синкретическому философско-художественному жанру» (Бахтин) Платона, сохраняя особую структуру повествования, ориентированную на «сближение и взаимопроникновение интеллектуально-логического и образно-конкретного повествований»¹, соединяющую воедино идею и художественный образ. (Общие закономерности философского повествования в диалогах Платона рассматриваются В.В. Агеносовым в труде «Генезис философского романа».) При создании художественного полотна собственных произведений Мережковский пользуется простейшим вариантом подобной структуры, представляющим логическое и поэтическое начала как переплетение отвлеченно-абстрактных и образных фрагментов. Использование данного принципа повествования и вызывало наибольшее количество нареканий литературоведов, объявлявших о распаде жанра романа у Мережковского. Подобная точка зрения не учитывает возможностей нового синтетического жанра романа, предлагаемого Мережковским, т.е. философско-биографического романа-концепции.

¹ Грифцов Б.А. Теория романа. – М., 1927. – С. 34.

Используя платоновский принцип слияния логического понятия с художественным образом, Мережковский последовательно разрабатывает прием «персонификации идей». Прием органического сочетания идеи «с образом человека – ее носителя» в диалогах Платона впервые отмечается М.М. Бахтиным. «Диалогическое испытание идеи есть одновременно и испытание человека, ее представляющего»¹, – утверждает критик. Герои Мережковского становятся носителями идеи, разрабатывающими и проверяющими отдельные положения философской концепции самого писателя. Причем волевой компонент при создании художественного образа (воля самого героя), согласуясь с положением философской концепции Мережковского о свободе выбора, не подменяется волей автора, а интеллектуальные и логические рассуждения героя-идеолога часто крайне эмоциональны и скорее похожат на проповедь или исповедание веры, что обусловлено спецификой философской концепции писателя, а именно идеалистической природой его воззрений и силой религиозного мироощущения.

Влиянием идеалистической традиции Платона непосредственно на философскую концепцию Мережковского и тождественным греческому первоисточнику представлением о природе идеального и материального в мире обусловлено и использование писателем в XX столетии аналогичных художественных приемов, оформивших структуру произведений греческого классика. Мережковский включает в собственный художественный арсенал прием замены логического доказательства аллегорией; исходя из идеи соответствия, сосуществования двух миров – идеального и материального, – он стремится передавать высокое и абстрактное через бытовое и конкретное, широко использует литературную реминисценцию. Соотносимо не только обилие цитат в диалогах Платона и произведениях Мережковского (названного «полководцем цитат»), но и функциональное единство цитирования, характерное для обоих авторов. Как правило, цитирование сопутствует мысли автора или героя, усиливая утверждение, а также выполняет функцию перевода бытовой ситуации в бытийный философский пласт.

Восприятие Мережковским мифа сквозь призму платоновской философии, обусловившее его символическое толкование,

¹ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М., 1979. – С. 128.

подробно рассматривавшееся ранее, несомненно, повлияло и на формальную сторону творчества писателя. Миф для Мережковского становится не только объектом исследования, помогающим выявить духовные смыслы мистериальных культов древности, но и художественным средством для выражения собственных философских идей. Мережковский наследует у Платона «символическое использование мифа», обогащая структуру собственного философского повествования с художественной точки зрения. Синтетическая природа мифа, сплавившая воедино глубинные духовные и философские пласты с эмоциональной и образной стихией искусства, как нельзя лучше соответствовала устремлениям Мережковского, пытавшегося обрести новые формы для выражения философии высшего синтеза, сметающие традиционные контуры романного жанра. Мережковский выступает не только как интерпретатор мифотворчества, но и как создатель мифа, использует вставные новеллы, малоизвестные апокрифы, эмоционально оживляя духовные и бытийные перипетии создаваемых произведений, предельно нагруженных интеллектуальными и идеологическими находками.

Взаимопроникновение отвлеченно-абстрактного и художественного миров, отмеченное исследователями при изучении произведений Платона, – важная особенность композиционной структуры художественно-философского текста, предложенная Мережковским при создании новой разновидности философского романа – философско-биографического романа-концепции. Особенность эта заключается в замене последовательно развивающегося сюжета синтезом разнородных элементов, представляющим эклектическую картину, соединяющую художественно-образные, философско-логические и бытовые компоненты. Доминантой произведения становится идея, цементирующая эклектическую структуру произведения и функционирующая на двух уровнях: абстрактно-логическом и художественно-образном.

Не принимая во внимание достижения «диалогического философского романа» (В.В. Агеносов), подразумевающего психологизацию героя и стремление к объективизации художественного полотна, Мережковский поддерживает иную линию романной традиции, создавая «роман с максимальным авторским участием» (В.В. Агеносов), наследующий традиции прозы Вольтера, отличающийся повышенной условностью формы, подчиненностью со-

бытийной стороны идеологическому, философскому компоненту структуры. Стремление сделать отправной точкой, главным героем и действующим лицом художественного произведения философскую доктрину (отмеченное А. Михайловым в творчестве Вольтера)¹, характерное для творческой манеры Мережковского, становится основой создаваемого им синтетического романного жанра – философско-биографического романа-концепции. Компаративный анализ произведений Вольтера и Мережковского позволяет выявить композиционные сходства произведений обоих писателей, обусловленные общим принципом использования философской доктрины как основания для создания структуры художественного полотна. Мережковский, подобно Вольтеру, использует идею двойного названия романа, восходящую к античности (Апулей). В названии декларируется исходная философема произведения: «Задиг, или Судьба», «Кандид, или Оптимизм» у Вольтера, «Жанна д'Арк и Третье Царство Духа» у Мережковского. Соотносима и структура повествования у обоих авторов. Панглос – герой-идеолог Вольтера, выражающий основную философему в романе, проверяет собственную идею на практике, реализуя философское утверждение, испытывая его собственной судьбой. Герои философских романов Мережковского, являясь одновременно выразителями философских положений концепции автора и неотъемлемой частью всемирной истории – движителями духовной эволюции человечества, – проверяют своей судьбой идеи эсхатологической концепции писателя.

Особого внимания заслуживает структура романов Мережковского, выводящего исходную философему (высказываемую у Вольтера героем) за рамки собственно художественного повествования и посвящающего философской проблеме особую часть романа – авторский монолог, намечающий круг вопросов и тем, поднимаемых в произведении, и несущий авторскую оценку и осмысление предлагаемой проблематики. Вторая часть романа, как правило, представляет собой жизнеописание героя, воплощающего своей судьбой движение по духовному пути человечества, проверяющего и испытывающего возможность путем обожения и соединения с духовной субстанцией через искреннее и свободное соединение со Христом обрести спасение и достичь духовного абсолюта

¹ Михайлов А. Вольтер. Философские повести. – М., 1978.

в Царстве Божием. Заимствуя схему создания романной структуры у Вольтера, Мережковский расширяет ее границы, разводя философему и ее художественную проверку и приближаясь к двухуровневым произведениям Платона, где философская мысль бытует как на теоретическом уровне, так и в художественной модели мира. Своеобразие романной структуры Мережковского определяется и качественно иным содержательным наполнением вольтеровской схемы. Приверженность идеалистической концепции мира, отрицание рационального познания, всеобъемлющее доверие к мистической интуиции, увлеченность эзотерическими и мистериальными культами, стремление к синтезу духовных явлений заставляют писателя искать новой формы, которая будет органично выражать его духовные представления о мире и человеке. Образец такой синкретичной формы, помимо духовно близких сочинений Платона, Мережковский находит и в творчестве романтиков.

На русской почве близким Мережковскому с формальной точки зрения нужно признать творчество В.Ф. Одоевского. Мережковский в теории отрицая рациональное познание, предпочитая «знание ночное» – откровение Божественной интуиции, при создании философского романа активно пользуется достижениями рационального познания и не отвергает последние, а скорее сочетает с прозрением интуитивным. Подобная творческая позиция духовно роднит Мережковского с В.Ф. Одоевским, проповедующим соединение разума и инстинкта, и приводит к аналогичным достижениям в формальном творчестве. Теоретическая часть произведений Мережковского не выпадает из романной структуры, а остается исходной философемой (развернутой философемой, представляющей собой авторский монолог, изобилующий художественными фигурами: эпитетами, сравнениями, метафорами, иногда включающий миф или вставную новеллу). Использование «достаточно образных (эстетизированных) формул» в монологах Одоевского, насыщенных научной терминологией и воплощающих теоретические раздумья автора, «отсутствие подлинной диалогичности и сильный авторский дидактический тон», справедливо отмеченные В.В. Агеносовым¹, сближают творения Одоевского с творческими принципами, которыми руководствовался Мережковский при создании

¹ Агеносов В.В. Указ. соч. – С. 68.

произведений в жанре философского романа – романа-концепции. Отсутствие подлинной диалогичности характерно для романа-концепции Мережковского, а настойчивый авторский голос носит не дидактический, а проповеднический характер, что связано с философской спецификой творческого мировоззрения писателя.

Сходные теоретические взгляды на природу творчества у Одоевского и Мережковского, продолжающих романную традицию Вольтера, сориентированного на подчинение реальной действительности философской схеме, приводят писателей к использованию «вертикального времени» (Бахтин) и организации романной структуры по принципу контрапункта. Условность времени у Одоевского, выражающуюся в отсутствии причинно-следственных связей и установлении смысловой близости разновременных событий, характерна и для организации романной структуры Мережковским, который пытался не только соединить в плоскости одного романа события разных исторических эпох для истолкования духовных событий и изъяснения их метафизической глубины, но и расширить границы земного времени, соединяющего мгновение с вечностью, для установления связей явлений двух порядков материального и идеального, духовного. События настоящего и прошлого, сегодняшнее и принадлежащее многовековой истории (независимо от степени давности, будь то дохристианская эпоха, эпоха раннего христианства или близкий ему XIX в.) имеют для Мережковского одинаковый смысл, являясь иллюстрацией духовной истории человечества, раскрывая движение Духа в мире, демонстрируя достижения духовной, идеальной эволюции.

Те же функции выполняет у Мережковского и безграничное расширение пространства, простирающегося далее пределов земных и обретающего космические черты. Время, включающее земное время истории и идеальное время мистерии, и пространство, способное расширяться от географического пространства земного государства до космических вселенских надмирных высот, обуславливают синкретичную структуру концептуальных романов Мережковского, тяготеющих к воссоединению, синтезу философской мысли и изобразительных возможностей художественного творчества, проявляющемуся «в живом нарастании, переплетении, скрещивании многообразных мотивов и тенденций, по законам какого-то

ему одному свойственного контрапункта»¹. Подобную тенденцию отмечает В.В. Агеносов в творчестве В.Ф. Одоевского: он «дал теоретическое осмысление философского романа как синтеза интеллектуально повышенного философского содержания и художественного образа и осуществил смелую попытку воплощения этого синтеза на практике на пути создания сложнейшей многоступенчатой структуры художественного повествования... Одоевский благодаря романтической фрагментарности и сложнейшей системе сюжетно-композиционной инструментовки, ассоциаций, вариаций (того, что он называл контрапунктом) добился многозначности и диалектичности изображения»².

Являясь духовным наследником Достоевского в философском смысле, широко используя цитаты и реминисценции из творчества классика, переосмысляя идеи и используя художественные образы Достоевского для подтверждения своих мыслей, Мережковский почти полностью избежал его влияния в формальном творчестве. Акцентируя внимание на значении идеи и идеологичности романов Достоевского, высоко оценивая типологизацию художественного образа писателя, Мережковский оставляет без внимания психологизм романов Достоевского, интерес к психологии человеческой личности. Продолжая в литературе философскую линию Достоевского, в формальном смысле Мережковский заимствует у Достоевского лишь основной принцип романа, представляющий идею основным сюжетобразующим элементом. Идея у Мережковского, вырастая в «предмет художественного изображения» (М.М. Бахтин)³, часто, выходя за рамки художественного образа, становится самодовлеющей, определяя судьбу героя, мотивируя его поступки и объясняя внутренние устремления. У Достоевского идея обусловлена внутренними качествами исповедующей ее Личности: психическим складом и менталитетом, у Мережковского внутренний облик и поступки героя обусловлены и определяются внеположенной ему бытийственной идеей идеального мироздания. С одной стороны, герой испытывает своим бытием эту идею, являясь творцом земной судьбы, с другой – становится частью идеального мира, его земным воплощением, выполняя свое телеологическое

¹ Бахтин Н. Мережковский и история // Звено. – Париж, 1926. – 24 мая.

² Агеносов В.В. Указ. соч. – С. 75–76.

³ Бахтин М.М. Указ. соч. – С. 97.

назначение в движении человечества по пути духовной эволюции к слиянию с духовным абсолютом, и частью философской концепции автора, испытывая ее в своей земной судьбе. Подобная идеологическая «зависимость» героев Мережковского дала основание современным исследователям литературы причислять автора к литературной традиции трагедии рока, отрицать свободу воли его героев и даже – постановку проблемы свободы и достоинства человека на философском уровне, отрицать антропологический аспект философии автора. Подобные представления не учитывают полноту и диалектичность видения мира писателем, обогатившим (следуя традиции Достоевского) не только содержательную, но и формальную сторону своих произведений включением противоборствующих концепций «Pro» и «Contra». Данный принцип, положенный в основу романной структуры, позволил Мережковскому разрешить одну из основных антиномий миропорядка, выражающуюся в диалектическом единстве существования свободной воли человека и заданности, телеологичности духовной эволюции идеального мира, проявляющихся в движении исторического человечества к концу всемирной истории, в стремлении идеальной субстанции – Духа Святого – к слиянию с абсолютом в Царстве Божием.

Таким образом, создавая «роман с максимальным авторским участием», посвящая значительную часть произведения философскому осмыслению субстанциальных вопросов бытия и сопровождая события в жизни героев неизменной авторской оценкой, Мережковский не разрушает романного жанра и не впадает в крайность полнейшей приверженности философской схеме, а пытается воплотить в рамках романного полотна диалектическую сложность взаимодействия категорий идеального и материального в мире, уживающуюся как в рамках определенных исторических периодов в истории человечества, так и в Личности каждого отдельно взятого человека. Заострение противоречий и возможность их разрешения как на уровне всемирной истории, так и в судьбе отдельного человека в творчестве Мережковского объясняются не приверженностью писателя к примитивно понятой диалектической схеме: «теза – антитеза – синтез», а глубокой философской основой идеалистического мировоззрения писателя, пытающегося проникнуть в высшее диалектическое единство материи и духа, осознать духовные и идеальные возможности каждой отдельной Личности и челове-

чества в целом, найти в низшем мире материи потенциальную возможность к обожествлению и достижению полноценного абсолютного бытия в Духе.

Итак, основная особенность и своеобразие романного полотна Мережковского – активность философской идеи в произведении. Философская идея существует в романе двояко: выражает собственно философскую мысль в рамках общей концепции автора, воплощаясь в ярких авторских монологах, и моделирует психологический облик героев, определяет духовные коллизии и перипетии их земной судьбы. Авторский монолог у Мережковского представляет собой образную художественную речь, насыщенную поэтическими фигурами и изобилующую экспрессивной лексикой, что обличает в авторе не отстраненного философа, оперирующего научной терминологией, а скорее поэта или мыслителя-романтика, воплощающего свою философскую позицию в монологе лирического героя. Подобный принцип построения авторского монолога обусловлен иррациональным, мистическим характером мирозерцания писателя и его приверженностью к художественному осмысливанию действительности путем создания образа. Частая замена логического доказательства эмоционально-экспрессивной образной формулировкой, с одной стороны, свидетельствует об особенности гносеологической концепции писателя, основанной на приоритете интуитивного познания перед рациональным, а с другой стороны, говорит о поэтическом строе мысли Мережковского, стремящегося не выходить за рамки художественного произведения. Психологический облик героя, прорисовка характера выполняются Мережковским в русле философской идеи, поручаемой автором для жизненной проверки персонажу. Идея начинает преобладать над образом, но герой не становится «рупором идей» писателя, он осуществляет свою индивидуальную судьбу, соотносимую автором с собственным духовным абсолютом, понимающим высшее назначение человека как слияние с идеальными субстанциями. Земное существование героя обретает телеологический смысл, раскрывающийся путем включения обыденной исторической жизни в космический процесс и заставляющий реальное историческое бытие взаимодействовать с идеальными категориями.

Романы, созданные Мережковским в эмиграции в жанре философского романа-концепции, становясь частями единого мета-

текста (особенность творчества писателя, подмеченная им самим еще в дореволюционный период), несут в себе двойную смысловую нагрузку. С одной стороны, это строго определенные части философской концепции автора, прорабатывающие различные проблемы и идеи, с другой – неизменная картина мира, главная роль в котором отводится Личности, движущей духовную эволюцию к достижению абсолюта, т.е. к концу мира. Герои Мережковского разнятся психологическими чертами характеров, разделены земным временем и призваны прорабатывать различные положения философской концепции автора, но все они занимают одно положение по отношению к миру, являясь духовными движителями эволюции, стремящейся завершиться в абсолютном Конце. Все они выражают горячее стремление писателя приблизить мир к духовному абсолюту, призванному стать Концом и Началом, новым воплощением идеального в материальном мире.

Особенность романного полотна Мережковского в тождественности философской концепции автора художественному миру создаваемых произведений. Философская концепция рождается и передается в сфере художественного мышления, где идея и образ не иллюстрируют, а взаимно обуславливают друг друга, образуя единый конгломерат философско-художественного содержания, в котором уже невозможно установить первопричину.

МУЗЕЕВЕДЕНИЕ

Л.М. Шляхтина

МИССИЯ СОВРЕМЕННОГО МУЗЕЯ В КОНТЕКСТЕ АКТУАЛЬНЫХ ПРОБЛЕМ МУЗЕОЛОГИИ*

Доцент Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств Людмила Михайловна Шляхтина размышляет о миссии современного музея с позиций музееведческой науки. Понимание феномена музея меняется, поскольку глобализация породила новые проблемы, всемирную стандартизацию и унификацию.

Новая дефиниция музея опубликована в Кодексе музейной этики Международного совета музеев (ИСОМ). Музей в этом Кодексе трактуется «как открытое для публики, некоммерческое учреждение на постоянной основе, которое действует на благо общества и его прогресса, приобретает, сохраняет, исследует, пропагандирует и экспонирует – в целях обучения, образования и развлечения – материальные и нематериальные свидетельства человека и окружающей среды» (с. 40).

Полиформизм, многообразие музейного мира зачастую удивляет консервативную общественность составом коллекций, тематикой и способами презентации музейной информации. Автор реферируемой статьи пишет о Музее мыши, Музее квашеной капусты, Музее снов и сновидений З. Фрейда, Музее воды Санкт-Петербурга. Да и известные старинные музеи пересматривают свои концепции. Так, в Государственном Русском музее создан центр музейной педагогики и детского творчества.

* Шляхтина Л.М. Миссия современного музея в контексте актуальных проблем музееологии // Музееология, музеи в меняющемся мире = Museology, museums in the changing world: Материалы междунар. симпоз. – Барнаул, 2008. – С. 39–40.

«Включение в круг музеологических изысканий экологической концепции можно назвать существенным фактором развития музея в будущем. Основанная на идее “экологии культуры”, эта концепция демонстрирует музей как культурную институцию, объединяющую природно-материальные и рукотворные артефакты истории и культуры», – заключает автор реферируемой статьи (с. 40).

И.Г.

Е.Н. Мастеница

КУЛЬТУРНЫЕ ДЕТЕРМИНАНТЫ МУЗЕЙНОГО РАЗВИТИЯ*

Доцент Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств Елена Николаевна Мастеница обращается к проблематике музея и музейного развития с точки зрения их детерминированности культурным контекстом. Музей, по мысли автора реферируемой статьи, является отражением определенной социокультурной ситуации. Автор пытается осмыслить все разнообразие функций музея «от узкоучрежденческой до возводящей музей в степень фактора, определяющего развитие культуры в целом» (с. 20).

Значение теории музейной коммуникации состоит в возможности применения социологических и психологических методов исследования. Международный совет музеев (ICOM) предложил новые принципы организации музеев и новые принципы их деятельности. Так, «экомузей», который получил широкое распространение во второй половине XX в., создается населением определенной местности и «ставит своей задачей консервацию культурно-исторического наследия, сводящегося, прежде всего, к сохранению элементов традиционного жизненного уклада, свойственного жителям данной территории» (с. 21).

Автор реферируемой статьи полагает обоснованным рассмотрение музея как специфического механизма культуры, который обеспечивает существование и воспроизводство таких форм социокультурной практики, как наука, идеология, экономика, об-

* *Мастеница Е.Н.* Культурные детерминанты музейного развития // Музеология, музеи в меняющемся мире = *Museology, museums in the changing world: Материалы междунар. симпоз. – Барнаул, 2008. – С. 19–22.*

разование, искусство. Словом, «совокупность фундаментальных характеристик культуры представляет собой одну из важных детерминант музейного развития, а музей выступает как проекция мировоззренческих характеристик той культуры, в которой он существует» (с. 22).

И.Г.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КУЛЬТУРНОЙ СРЕДЫ

«К ПРИВЫЧКАМ БЫТИЯ ВНОВЬ ЧУВСТВУЮ ЛЮБОВЬ...»^{*}

Автор вступительной статьи к книге, посвященной гастрономическим пристрастиям А.С. Пушкина, доктор филологических наук Н.В. Забабурова пишет, что «привычки бытия» – это нечто, составляющее фундамент жизни, и быть может, в них и сокрыта истина человеческой натуры – «организма», как непривычно выразился Пушкин:

*Чредой слетает сон, чредой находит голод,
Легко и радостно играет в сердце кровь,
Желания кипят – я снова счастлив, молод,
Я снова жизни полн – таков мой организм...*

Может быть, сам поэт и указывает нам на эти основные опоры благоденствия организма, дающие ощущение жизни и счастья – сон, голод (аппетит), желания... Забавно, что целую лекцию о гигиене сна Пушкин «прочел» в лицейском шутливом стихотворении «Сон» (1816):

*Я сон пою, бесценный дар Морфея,
И научу, как должно в тишине
Покоиться в приятном, крепком сне.*

^{*} Вступительная статья Н.В. Забабуровой // «К привычкам бытия вновь чувствую любовь...». Гастрономические пристрастия Пушкина. – Саранск, 2008. – С. 3–35.

Рецепт, предлагаемый поэтом, на первый взгляд прост – «спешите же под сельский мирный кров». Но и в сельской тишине, дабы обрести негу сна, необходимо придерживаться правил: не пренебрегать прогулками и движением, не предаваться излишним возлияниям, пуще всего бояться сна дневного и даже... «не ужина́ть – святой закон». Сам поэт всем этим правилам, естественно, не следовал. В первые послелицейские годы он жил в Петербурге, как и его герой, «утро в полночь обратя». Нередко он по ночам работал, о чем остались поэтические свидетельства:

*Когда я в комнате моей
Пишу, читаю без лампады,
И ясны спящие громады
Пустынных улиц, и светла
Адмиралтейская игла...*

Но столь же охотно Пушкин работал по утрам, особенно в Михайловском, и это утро затягивалось у него порой до обеда. Кажется, утро он любил особенно, и поэтому так много у него прекрасных строк, посвященных рассветным часам:

*И тихо край земли светлеет.
И вестник утра, ветер веет.
И всходит постепенно день.*

Именно в Михайловском Пушкин возвращался к тому естественному ритму бытия, который, вероятно, более всего подходил его от природы крепкому организму. Он обычно вставал рано и летом шел купаться в Сороти, зимою же принимал холодную ванну, а затем подолгу совершал конные прогулки.

Движение было Пушкину жизненно необходимо. Он был неутомимым ходоком. Из Михайловского в Тригорское и обратно ходил обычно пешком. Пешком он путешествовал и из Петербурга в Царское Село: выйдет утром – и к обеду на месте. Обязательна для него была и прогулка перед обедом в любую погоду.

Как известно, любимым временем года Пушкина была осень. М.И. Пущин объяснял его пристрастие к осени природной непоседливостью поэта: «Он был склонен к движению и рассеянности.

Когда было хорошо под небом, ему не сиделось под кровлей, и потому его любовь к осени, с ее вдохновительным на него влиянием, можно объяснить тем, что осень, с своими отвратительными спутниками, дождем, слякотью, туманами и повисшим до крыш свинцовым небом, держала его как бы под арестом, дома, где он сосредоточивался и давал свободу своему творческому бесу» (цит. по: с. 8–9). Разумеется, пишет Н. Забабурова, это весьма поверхностное объяснение, но в нем есть доля истины. Физически Пушкин всегда чувствовал себя лучше в холодную погоду. Именно осенью и зимой восстанавливался естественный для него ритм бытия, когда все совершалось «чередой» – и сон, и бодрствование, приливы и отливы естественной энергии.

Когда на Пушкина «чередой» находил голод, он предпочитал пищу простую. «Он вовсе не был лакомка, – писал Вяземский. – Он даже, думаю, не ценил и не хорошо постигал тайн поваренного искусства; но на иные вещи был он ужасный прожора. Помню, как в дороге съел он почти одним духом двадцать персиков, купленных в Торжке» (цит. по: с. 10). Из его любимых блюд называли печеный картофель, моченые яблоки, блины, особенно крупитчатые «розовые», которые пеклись с добавлением свеклы (по воспоминаниям А. Смирновой-Россет, Пушкин съедал их по 30 штук). В доме своих родителей Пушкин обедать не любил, потому что стол там был плохой по причине скупости отца и бесхозяйственности матери, но женившись, завел у себя кухню по собственному вкусу. А.О. Смирнова вспоминала, что ей нравилось обедать у Пушкина: «Обед составляли щи или зеленый суп с крутыми яйцами... рубленые большие котлеты со шпинатом или щавелем, а на десерт – варенье с белым крыжовником» (цит. по: с. 11). Очень любил Пушкин ботвинью с осетриной, и именно ею угощал брата Лёвушку в отсутствие Натальи Николаевны. Все то, что входит в перечень «онегинских» пиров – «ростбиф окровавленный», и «трюфли, роскошь юных лет», и «Страсбурга пирог нетленный», – это декорация парадных ужинов, не имеющая никакого отношения к повседневным пушкинским привычкам. Пожалуй, только к сыру лимбургскому поэт испытывал слабость и регулярно просил брата прислать его в Михайловское. После отъезда Пушкина в Москву по вызову царя няня Арина Родионовна выкинула этот сыр, от которого, по ее мнению, уж очень скверно пахло.

Вообще, по признанию всех знавших Пушкина, в еде он был очень воздержан, обедать любил поздно, часто в 6–7 вечера, а до этого ничего не ел. Такую воздержанность объясняли даже его стремлением походить на Байрона, который подобным образом всю жизнь сознательно боролся с наследственной склонностью к полноте. По замечанию П. Анненкова, Пушкин начал есть один картофель в подражание умеренности Байрона.

К винам Пушкин относился с гораздо большей требовательностью. Крепких напитков он практически не употреблял, не считая жженки (которая, как известно, изготавливается на основе рома), поскольку это был напиток, испробованный еще в лицее. В годы учебы Пушкин познакомился с гусарами, стоявшими в Царском Селе, и какое-то время испытывал на себе их влияние:

*Не так ли опытный гусар,
Вербуя рекрута, подносит
Ему веселый Вакха дар,
Пока воинственный угар
Его на месте не подкосит?*

По гусарским правилам, пить полагалось много. Впоследствии, в 1827 г. Дельвиг писал Пушкину по поводу его брата Льва, который отличался невоздержанностью: «Пьет он, как я заметил, более из тщеславия, нежели из любви к вину. Он толку в вине не знает, пьет, чтобы перепить других, и я никак не мог убедить его, что это смешно. Ты также молод был, как ныне молод он, сколько из молодечества выпил лишнего?» (цит. по: с. 16). Интересно в связи с этим и замечание Ф. Глинки, хорошо знавшего Пушкина в юности: «Многие тогда сами на себя поклепывали. Эта тогдашняя черта водилась и за Пушкиным: придет, бывало, в собрание, в общество, и расхатывается. “Что вы, Александр Сергеевич?” “Да вот выпил 12 стаканов пуншу!” А все вздор, и одного не допил» (цит. по: с. 16–17). Застолье было для Пушкина особым праздничным ритуалом. Во-первых, он любил предаваться ему в узком кругу близких друзей. Во-вторых, за столом собирались, чтобы общаться: разговаривали, спорили, читали стихи. В вакхических песнях юного Пушкина неизменно звучит этот мотив дружества, радостного общения избранных и близких душ:

*Друзья, в сей день благословенный
Забвенью бросим суеты!
Теки, вино, струёю пенной
В честь Вакха, муз и красоты!*

Правда, дружеские пирушки нередко заканчивались на другой ноте: подвыпившие весельчаки отправлялись в сомнительные заведения, по известным адресам. Это тоже входило в ритуал – «во славу Вакха и Венеры». О «шалостях» юного Пушкина говорилось и писалось немало, однако надо констатировать, что застольные излишества привычкой для него не стали. В питии он был, в сущности, так же воздержан, как и в еде, хотя гораздо более привередлив. Предпочитал он преимущественно французские вина, в особенности шампанское. Ресторатор в Одессе вспоминал, что Пушкин предпочитал всем маркам «Saint-Perau». Любопытен в этом отношении рассказ Ивана Пущина о посещении им Пушкина в Михайловском. Отправляясь к ссылке поэту, он прихватил с собой три бутылки шампанского «вдова Клико». Он приехал ранним утром, а уехал ночью. За весь день друзья, не видевшиеся пять лет, выпили всего-навсего три бутылки, причем компанию им составила и няня Арина Родионовна. Последняя пробка «вдовы Клико» хлопнула уже за полночь. Когда пробило три часа ночи, «мы еще раз чокнулись стаканами, – вспоминал Пущин, – но грустно пилось: как будто чувствовалось, что последний раз вместе пьем...» (цит. по: с. 20).

Пушкин просил брата Льва прислать в Михайловское бордо и вино, названное им «Sotern Champagne». Белые вина Сотерна принадлежат к числу самых изысканных и элитных вин Франции. Сотерн – это небольшой участок к югу от Бордо (1500 га), где применяется особая технология изготовления вин из перезревшего винограда, создающего особый и неповторимый букет. Что же касается бордо, то переход к этому сорту сам поэт объяснил в «Евгении Онегине». Провозгласив в главе V гимн своему любимому шампанскому, он удивляет читателя «невольным прозаизмом»:

*Но изменяет пеной шумной
Оно желудку моему,
И я Бордо благоразумный
Уж нынче предпочел ему.*

Впрочем, Онегин и Ленский в зимние деревенские вечера все-таки пьют шампанское:

*Вдовы Клико или Мозта
Благословенное вино
В бутылке мерзлой для поэта
На стол тотчас принесено.*

Надо сказать, что в повседневной жизни соблазны Вахка поэта не искушали. Во время работы на его стол ставили не бутылку вина, а кружку лимонада. Те же привычки Пушкин сохранил и после женитьбы. В семье поэта к праздникам неизменно покупалось несколько бутылок легкого французского вина.

К сожалению, отечественными винами Пушкин, по-видимому, пренебрегал. Столь любимое на Дону «Цимлянское» в его романе подают на стол в провинциальном доме Лариных, и это должно иллюстрировать царящую здесь простоту нравов. Кстати, столь же пренебрежительно высказался о «Цимлянском» и П. Вяземский в одном из писем к поэту: «Самолюбие как пьяница: сперва пои его хорошим вином, Моетом, а там, как хмель позаберет, подавай и полушампанских и цимлянское, на старые дрожжи все покажется хорошо» (цит. по: с. 27).

Организм Пушкина был четко ориентирован на природный цикл. Он не любил весны и лета и оживал с наступлением осени. Сам поэт объяснил свое неприятие «теплого сезона» самыми прозаическими причинами:

*... я не люблю весны;
Скучна мне оттепель; вонь, грязь –
весной я болен;
И далее:
Ох, лето красное, любил бы я тебя,
Когда б не зной, да пыль,
да комары, да мухи...*

На самом деле ощущения его были скорее иррациональными. Весной к нему приходила необъяснимая тоска. В воспоминаниях Л. Павлищева воспроизведен разговор поэта с сестрой Ольгой:

«В феврале того же 1829 года, чувствуя какую-то безотчетную грусть, Пушкин сказал сестре:

– Боже мой! Как мне не хорошо! Какая тоска! Кажется, совсем здоров, а нигде не нахожу себе места; кидаюсь и мечусь во все стороны, как угорелая кошка. Чувствую: идет весна проклятая» (цит. по: с. 29). Весной его охватывало особое чувство – то, что он называл «охотой к перемене мест». Осенью же ему было необходимо только уединение: осень он праздновал наедине с собой, и потому лучше всего эти праздники удавались в деревне. Будь то Михайловское или Болдино – «приют спокойствия, трудов и вдохновения». Причем от осени поэт ждал не столько ярких красок природы, сколько ненастной, слякотной погоды, которая для большинства смертных ненавистна. Вот удивительные строки из его письма от 29 октября 1830 г., посланного из Болдина. Подступившая к Москве холера заставляет его волноваться о невесте, и он жалуется Плетнёву: «Мне и стихи в голову не лезут, хоть осень чудная. И дождь, и снег, и по колено грязь» (цит. по: с. 32). Но эта осень оказалась болдинской! М.И. Пущин вспоминал, что такой же мерзкой слякотной осенью Пушкин самозабвенно писал «Полтаву», когда «слагались у него сотни стихов в сутки».

Впоследствии эта таинственная зависимость от времени года была осознана Пушкиным как свойство его организма:

*И каждой осенью я расцветаю вновь,
Здоровью моему полезен русский холод...*

Что же касается желаний – неизбежных спутников здорового организма, то можно сказать, что наиболее пылким и ненасытным из них для Пушкина оставалось желание любовное. В «Онегине» он именует его «привычкой милой». Присущая Пушкину необычайная чувственность, вероятно, тоже была свойством его организма, а это, в свою очередь, породило миф (а может, и не миф) о Пушкине – Дон Жуане. Но разве не искренен пушкинский Дон Жуан, произнося слова, которые не раз мог бы повторить и его создатель:

*На совести усталой много зла,
Быть может, тяготее... Так, разверта
Я долго был покорный ученик, но*

*С той поры, как вас увидел я,
Мне кажется, я весь переродился.*

В этом умении вновь и вновь переживать любовь как открытие и перерождение – весь Пушкин и один из секретов его пленительной лучезарности.

Э.Ж.

ТРАДИЦИЯ РУССКОГО ЧАЕПИТИЯ*

В 1638 г. царский посол Василий Стариков привез в числе прочих подарков царю Михаилу Федоровичу от монгольского хана четыре пуда диковинного сушеного листа. Поначалу посол оскорбился, полагая, что какая-то сушеная трава не может быть царским подарком. Но монголы разубедили посла. Чай, который раньше был распространен только на Востоке (родина его Китай), очень понравился царю, боярам и даже патриарху.

В XVII в. чай на Руси в основном использовали как лекарственное средство, и в этом Россия не отличалась от Европы. Однако в России у чая были серьезные противники. Староверы считали чай «сатанинским питием». Последователи же патриарха Никона, напротив, к чаю пристрастились. Им быстро удалось распознать, что чай повышает тонус, улучшает кровообращение, помогает преодолеть усталость, и, следовательно, выстоять длительную службу в церкви стало проще.

Поначалу чай в России был очень дорог, поэтому практически недоступен простолюдинам, но со временем он стал самым популярным напитком. В России сформировался свой ритуал чаепития. Чай долго оставался городским напитком, и здесь тон задавала Москва. Прекрасно описал московское чаепитие в XIX в. автор рассказов о старой Москве А.И. Вьюрков: «Чай москвичи пили утром, в полдень и обязательно в четыре часа. В это время в Москве в каждом доме кипели самовары. Чайные и трактиры были полны, и жизнь на время замирала... Если самовар, потрескивая углями, “пел песни”, суеверный москвич радовался: это к добру. Если же при прогоревших углях самовар вдруг ни с того ни с сего начинал свистеть, москвич испуганно хватал крышку, прикрывал ею само-

* Османова Ф. Русское рококо // The new times. – М., 2009. – № 3. – С. 60–63.

вар, и начинал трясти. Заглушив таким образом свист, москвич долго потом находился в тревоге и ожидании всяких неприятностей. Самой плохой приметой считалось, если самовар распаяется. В этом случае обязательно жди беды» (цит. по: с. 62).

У купцов и мещан было принято держать самовар наготове весь день. В купеческой среде чаепитие стало проходить с особым размахом. Купцы проводили за чайным столом долгие часы и, бывало, выпивали по двадцать чашек. К чаю по-купчески готовился отдельный стол со всевозможными закусками и «заедками». Перед чаем необходима была соленая пища – икра, рыба, чтобы потом выпивать по несколько самоваров, заедая всевозможными печеньями и сладостями. Купцы и мещане любили пить чай с баранками, калачами, с сахаром вприкуску, да на блюдечках, непременно оттопыривая мизинчик – что считалось весьма вульгарным среди дворян.

С середины XIX в. чаепитие из самовара стало на Руси национальной традицией. Несмотря на весьма высокую стоимость, он проник в рабочую и крестьянскую семью и стал неперенным атрибутом каждого русского дома. Его брали и в дорогу, и на гулянье. Для этой цели применялись дорожные самовары. Они были удобны при переездах, поскольку многие детали отвинчивались и собирались на месте.

Первое упоминание о самоваре в России относится к 1746 г. В описи имущества Онежского Крестового монастыря за этот год были упомянуты «два самовара с трубами зеленой меди». Говорят, что первые промышленные самовары были изготовлены неподалеку – на Олонецких заводах. В 1760-е годы самоварные фабрики возникли в Москве и на Урале. Но только тогда, когда этим производством занялись туляки, самовар стал почти неотъемлемым атрибутом русского дома. Первая самоварная фабрика Тулы была основана Назаром Лисицыным в 1778 г., а в 1850 г. в Туле было уже 28 самоварных фабрик, выпускавших более 120 тыс. самоваров в год. Лисицынские самовары славились разнообразием форм и отделки, но к началу XIX в. более популярными стали самовары фабрики братьев Ломовых, а потом появились фабрики Баташовых, сделавшие относительно дешевый и безукоризненно качественный самовар доступным и массовым товаром.

В приличных домах заводили аж по два самовара: один на каждый день, другой – для праздников и гостей. Чтобы сделать

свой товар более привлекательным, фабриканты украшали самовары не только торговыми марками, но и изображениями медалей, полученных на выставках. К примеру, баташовские самовары были отмечены на четырех всемирных выставках: в Париже, Лондоне, Чикаго и Нижнем Новгороде.

Примечательно, что самовар появился в эпоху рококо. А стиль рококо выразился блестящим образом во всех отраслях художественно-промышленного производства, особенно в производстве фарфора. Кроме фарфора в моде было также серебро. Стали появляться шоколадницы, супницы, кофейники, блюда, тарелки и пр. В XVIII в. зарождается и кулинарное искусство в его современном виде, в том числе искусство сервировки стола. Даже самые простецкие и дешевые самовары в своем оформлении несли элементы рококо, сохранившиеся по сей день.

С появлением электричества и развитием бытовой техники самовар исчез из повседневного нашего быта. Любовь к чаю осталась, но традиции чаепития, увы, ушли вместе с самоваром. Если на Востоке еще сохранились чайные церемонии, то в России они канули в Лету.

Э.Ж.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР И КУЛЬТУРА ОБЩЕНИЯ

Кейт Фокс

ПРАВИЛА АНГЛИЙСКОГО ЮМОРА, ИЛИ ЮМОР – ВСЕМУ ГОЛОВА^{*}

Реферируемый текст представляет собой главу книги «Наблюдая за англичанами. Скрытые правила поведения», вышедшей в русском переводе в 2008 г. Эта книга произвела фурор на родине автора, сразу после выхода в свет вызвав шквал восторженных откликов читателей, критиков и социологов. Кейт Фокс, потомственному антропологу, удалось создать смешной и поразительно точный портрет английского общества. Она анализирует причуды, привычки и слабости англичан, но пишет не как антрополог, а как англичанка – с юмором и без помпы, остроумным, выразительным и доступным языком.

«Английское чувство юмора – притча во языцех, кто только об этом ни разглагольствует, включая и многочисленных патриотов, стремящихся указать, что наше чувство юмора – это почти уникальное, небывалое и неизвестное у других народов. Многие англичане, похоже, уверены, что нам даровано исключительное право если не на сам юмор, то по крайней мере на некоторые его “типы”, самые “престижные” – остроумие и, главное, иронию. Возможно, английский юмор и впрямь особенный, но я в ходе исследований пришла к выводу, что его главная “характерная черта” – ценность, которую мы ему придаем, центральное место, которое

^{*} Фокс К. Правила английского юмора, или Юмор – всему голова // British style. – М., 2009. – С. 83–96.

занимает юмор в английской культуре и системе социальных отношений» (с. 83–84).

В других культурах юмору отводится «время и место»; это особый, отдельный вид разговора. А в диалогах англичан, о чем бы они ни беседовали, всегда чувствуется скрытый юмор. Даже приветствуя кого-то или обсуждая погоду, они ухитряются превратить свои слова в своеобразную шутку. Почти никогда разговоры англичан не обходятся без подтрунивания, поддразнивания, иронии, уничижительных замечаний, шутивого самобичевания, насмешек или просто глупых высказываний. «Мы, – пишет К. Фокс, – генетически запрограммированы на юмор, настроены на него “по умолчанию”, если хотите, и не можем произвольно включить или отключить эту опцию. Для англичан правила юмора равносильны законам природы: мы подчиняемся им автоматически, неосознанно, как закону всемирного тяготения» (с. 84).

В Англии в основе всех форм светского общения лежит скрытое правило, согласно которому запрещено проявлять «излишнюю серьезность». Англичане, как никакой другой народ, остро чувствуют разницу между «серьезным» и «выспренным», между «искренностью» и «пылкостью». Эти различия существенны для понимания английской самобытности. Серьезность приемлема, выспренность недопустима. Искренность дозволена, пылкость строго запрещена. Напыщенность, важничанье – вне закона. Серьезные вопросы можно обсуждать серьезно, но никто не должен воспринимать слишком серьезно самого себя. Способность посмеяться над собой, пусть это даже проявляется в форме высокомерия, – одна из самых привлекательных особенностей англичан.

Например, напускная, бьющая через край пылкость и помпезная выспренность, свойственные почти всем американским политикам, не найдут понимания у англичан. «Иногда речи американских политиков пробуждают в нас не презрительную насмешливость, а неловкость: нам трудно понять, как они решаются произносить постыдные банальности таким смехотворно пафосным тоном... То же самое можно сказать и про излишне сентиментальные, слезливые речи американских актеров на церемониях вручения премии “Оскар” и других кинопремий, на которые английские телезрители все как один реагируют одинаково: “Меня сейчас стошнит”» (с. 84).

Существующий в Англии негласный запрет на излишнюю серьезность и особенно на важничание означает, что политикам и прочим общественным деятелям приходится ох как нелегко. Наблюдательная английская публика не прощает нарушения этих правил на своей родной земле, и стоит оратору допустить малейшую оплошность, чуть-чуть переусердствовать, переступив невидимую грань, отделяющую искренность от пылкости, это будет мгновенно замечено и в его адрес полетят презрительные крики: «Ой, да будет тебе!» («Oh, come off it!»).

Молодежь и те, кто восприимчив к лингвистическим изыскам, возможно, вместо фразы «Ой, да будет тебе!» иронично заметят «Ну да, конечно!» («Yeah, right!») – но смысл от этого не изменится. Равно как нет смысловых различий между последней сленговой новинкой *up themselves* и более традиционным *full of themselves* (оба выражения можно перевести на русский язык как «распирает от собственной важности») применяемых в отношении людей, нарушающих правило «Как важно не быть серьезным».

Англичанам несвойственно хвастаться своим патриотизмом. По сути, и проявление патриотизма, и хвастовство считаются заслуживающими порицания качествами, поэтому сочетание этих двух пороков вдвойне постыдно. «Но из данного правила, – пишет К. Фокс, – есть одно исключение: мы испытываем патриотическую гордость за наше чувство юмора и особенно за виртуозное умение иронизировать... И хотя мы убедили себя и многих других в превосходстве нашего чувства юмора, лично я в том совсем не убеждена» (с. 86). Юмор – явление всеобщее, а ирония – универсальный важнейший элемент юмора, поэтому ни одна культура не может монополизировать право на нее. «Вездесущность иронии и то значение, которое мы ей придаем, делают английский юмор уникальным. Ирония – не пикантная приправа, а основной ингредиент в английском юморе» (там же).

По словам одного проницательного наблюдателя, англичане «рождаются в иронии. Мы выплываем в ней из чрева матери. Это амниотическая жидкость... Мы шутим не шутя. Волнуемся не волнуясь. Серьезны не всерьез» (цит. по: с. 86).

Д.Б. Пристли отмечал: «Климат, в котором живем мы, англичане, благоприятствует юмору. Зачастую сплошной туман, и очень редко бывает по-настоящему ясно» (с. 86). «Любовь к иронии» он

помещает на верхнюю строчку своего списка составляющих английского юмора.

Одной из форм иронии является *преуменьшение*. Это также очень английский тип иронии: правило преуменьшения – близкий родственник правил «Как важно не быть серьезным», «Ой, да будет тебе!»

Джордж Майкс отмечает, что преуменьшение – «не просто отличительная черта английского чувства юмора; это образ жизни» (цит. по: с. 87).

«В общем-то, наша склонность к преуменьшению, – пишет К. Фокс, – вполне объяснима. Причина тому – строгий запрет на высказывание чрезмерной серьезности, сентиментальности, хвастовства и своих переживаний. Согласно правилу преуменьшения, изнурительную хроническую болезнь мы называем “досадной неприятностью”; о пережитом страшном происшествии говорим: “Ну, это не совсем то, что я бы для себя выбрал”; при виде захватывающей дух красоты констатируем: “Довольно мило”».

В большинстве случаев английский юмор, особенно когда используется преуменьшение, не очень смешной, по крайней мере не настолько смешной, чтобы вызвать громкий смех, и, вне сомнения, понятен не всем народом. Даже сами англичане, которые понимают его, не реагируют на преуменьшения безудержным хохотом.

Правило преуменьшения трудно для понимания иностранцев потому, что оно, по сути, является насмешкой над неписаными правилами английского юмора. «Мы пародируем сами себя. Каждое преуменьшение – это личная насмешка над правилами английской самобытности» (с. 88).

Как и склонность англичан к преуменьшению, их пристрастие к самоуничижению можно рассматривать как форму иронии. Обычно это вовсе не проявление подлинной скромности. «На самом деле мы обычно проявляем ложную скромность – или, выражаясь более снисходительно, ироничную» (с. 88).

В общении между собой англичане друг друга прекрасно понимают. «Всем известно, что, умаляя собственное достоинство, мы подразумеваем противоположное, и это производит должное впечатление: мы высоко ценим человека, который принижает себя, – и за достигнутые им успехи, и за нежелание распространяться о них... Проблемы возникают, когда англичане пытаются следовать

этому правилу в разговоре с представителями других культур, которые не понимают наших традиций, не способны оценить иронию и, к несчастью, склонны принимать наши самоуничижительные заявления за чистую монету» (с. 89).

Говоря о юморе и комедии (как жанре театрального искусства), автор пишет: «...мне кажется очевидным, что английская комедия сформировалась и развивается под влиянием повседневного английского юмора и некоторых других “правил английской самобытности”... Английская комедия, что ожидаемо, подчиняется правилам английского юмора и также играет важную социальную роль в их распространении и закреплении в сознании общества. Почти во всех лучших английских комедиях мы смеемся сами над собой» (с. 90).

Характерной чертой, «руководящим принципом» английского юмора является *бесклассовость*. Табу на излишнюю серьезность, правила английской иронии, преуменьшения и самоуничижения укоренились во всех слоях общества. Нет такого правила общественного поведения, которое действовало бы повсеместно, но правилам английского юмора подчиняются (пусть и неосознанно) все англичане без исключения. Любое их нарушение – в какой бы классовой среде это ни происходило – мгновенно замечается, подвергается порицанию и осмеянию.

Однако несмотря на то что правила английского юмора имеют бесклассовую природу, повседневный английский юмор тесно связан с классовыми проблемами. Впрочем, это неудивительно, ведь мы, англичане, пишет К. Фокс, помешаны на классовости и склонны все, что имеет какое-либо отношение к этому понятию, превращать в объект шуток. Мы смеемся над привычками и недостатками, свойственными представителям того или иного класса, высмеиваем стремления и глупые ошибки выскочек и честолюбцев и мягко подшучиваем над нашей классовой системой.

Правило «как важно не быть серьезным» англичане начинают усваивать с раннего возраста. В среде английских школьников существует неписаное правило, запрещающее проявлять излишний энтузиазм в учебе. Школьники, которым нравится учиться или которые увлечены каким-то одним предметом или гордятся своими успехами в учебе, старательно скрывают свое рвение под маской притворной скуки или показного безразличия.

Большинство английских работников очень гордятся своим национальным чувством юмора, и их совершенно не волнует то, что оно создает трудности для иностранцев. Согласно материалам исследования, проведенного социолингвистом Питером Коллеттом, опытные британские бизнесмены, исколесившие всю Европу, утверждают, что в Англии атмосфера делового климата более веселая и непринужденная, чем в любой другой стране Европы, за исключением Ирландии. Только испанцы могут сравниться с англичанами в чувстве юмора, а немцы славятся самым скучным народом.

Касаясь вопроса об употреблении спиртных напитков после работы, Кейт Фокс отмечает, что во всех культурах алкоголь используется как символический знак препинания, назначение которого – знаменовать, облегчать и ускорять переход из одного социального состояния или контекста в другое. В число ритуалов подобного рода, в которых алкоголь играет важную роль, входят и «обряды социальных перемен», знаменующие главные жизненные циклы – рождение, достижение совершеннолетия, вступление в брак, смерть, – и менее значимые «церемонии», например переход из состояния работы в состояние отдыха. В английской культуре и ряде других культур алкоголь – подходящее символическое средство для перехода из состояния работы в состояние отдыха, потому что спиртное ассоциируется исключительно с отдыхом – с восстановлением сил, развлечениями, весельем, непосредственностью и расслаблением – и воспринимается как нечто несовместимое с работой. Все питейные заведения во всех культурах имеют свой собственный «социальный микроклимат». Это – «пороговые зоны», для которых характерна в той или иной степени «культурная ремиссия» – временное смягчение или временная отмена действия традиционного социального контроля, временная отмена ограничений. Любое питейное заведение – это также эгалитарная среда, в которой статус индивида определяют критерии, отличные от тех, что бытуют во «внешнем» мире. И пожалуй, самое главное: и употребление спиртных напитков, и сами питейные заведения во всем мире ассоциируются с социальным взаимодействием. Забавно то, что ритуал употребления напитков после работы в местном пабе эффективно снимает стресс, даже если вы будете пить только кока-колу или фруктовый сок. Зачастую достаточно лишь окунуться в своеобразную атмосферу паба, и вы мгновенно почувствуете рас-

слабленность, у вас поднимается настроение – даже без такого социального посредника, как алкоголь, замечает К. Фокс.

Правила употребления напитков после работы и общения в пабе в целом глубоко укоренились в сознании англичан. «Если вы видите, что обсуждение деловых вопросов или беседа-интервью не клеится, что ваш собеседник скован, и вы не можете разговорить его, скажите этому человеку: “Держитесь так, будто вы в пабе”». Все сразу поймут, что имеете в виду: общение в пабе – это непринужденный, спокойный, дружеский разговор. Никто не пытается произвести впечатление на собеседников, никто не воспринимает вещи слишком серьезно».

Те же принципы, только в жесткой форме, действуют и в отношении корпоративных вечеринок, особенно это касается ежегодного вечера накануне Рождества, который считается традиционным ритуалом и теперь неизменно ассоциируется с «пьяным дебошем» и другими формами дурного поведения. Кейт Фокс, когда ее спрашивают: «Почему люди всегда плохо ведут себя на корпоративных вечеринках по случаю Рождества?» – отвечает: «Мы плохо себя ведем, потому что на рождественских вечеринках полагается плохо себя вести. Плохое поведение предопределено неписаными правилами, регулирующими нормы поведения на этих мероприятиях. Плохое поведение ожидаемо, это нормальное явление» (с. 95).

Однако под «дурным поведением» автор не имеет в виду ничего непристойного или предосудительного. На корпоративных вечеринках «дурное поведение» выражается просто в более высокой степени раскованности, чем это обычно дозволено, – в понимании англичан, разумеется.

Согласно данным исследования, проведенного автором, 30% респондентов признали, что «дурно себя ведут» на корпоративных вечеринках, но наиболее общий «грех» – это просто потакание собственным слабостям: почти 70% сказали, что они слишком много пьют и едят. Другие характерные черты корпоративных рождественских вечеринок – флирт, «скабрзные шутки» и «валяние дурака». Вместе с тем на рождественских вечеринках 37% опрошенных подружились с бывшими врагами или соперниками или помирились после ссоры, а 13% набрались смелости и признались в своих чувствах тем, кто им нравится (с. 96). «Непринужденное поведение» на вечеринках совсем не означает, что люди вправе пол-

ностью отказаться от условностей и делать то, что им заблагорассудится. Речь идет о временных узаконенных отклонениях от нормы в определенных условиях, при которых могут нарушаться только определенные правила и только определенными, установленными правилами способами.

Э.Н. Жук

ЧЕЛОВЕК В ИСТОРИИ

ПАМЯТИ ДЖОНА АПДАЙКА

Американский писатель Джон Апдайк родился 18 марта 1932 г. в городе Шиллингтоне (штат Пенсильвания) в семье учителя. В 1954 г. окончил Гарвардский университет, затем работал сотрудником журнала «Нью-Йоркер», в котором впоследствии постоянно печатал свои рассказы и рецензии. «“Традиции” школы “Нью-Йоркера”, превыше всего ставившей локальность сюжета, тонкий психологизм и стилистическое благозвучие, глубоко проникли не только в новеллистику Апдайка, но и в его романы»¹.

В 1959 г. вышел первый роман молодого Апдайка «Ярмарка в богадельне», в котором рассказ о бедных людях показал заинтересованность писателя социальной темой. Известным писателем Джон Апдайк стал после выхода в свет романа «Кролик, беги» (1960), где впервые появился любимый герой Апдайка – Гарри Энгстром, получивший в школе прозвище «Кролик». Жизнь Кролика Энгстрома разворачивается на протяжении сорока лет в романах «Кролик исцелился» (1971), «Кролик разбогател» (1981), «Кролик успокоился» (1990) и «Воспоминания о Кролике» (2002). Романы о Кролике Энгстроме дважды приносили Джону Апдайку Пулитцеровские премии и другие награды.

Роман «Кентавр» (1963) представляет собой, по словам самого писателя, сплетение древнегреческих мифов с современной действительностью Пенсильвании 1947 г. Апдайк дает каждому из персонажей романа имя его олимпийского прототипа. Так, Джордж Колдуэлл – это кентавр Хирон, его сын Питер – Прометей, жена

¹ Мулярчик А.С. Послевоенные американские романисты. – М., 1980. – С. 209.

Колдуэлла – это нимфа Харикло и т.д. Роман «Кентавр» получил Национальную книжную премию США в 1964 г.

Роман «Иствикские ведьмы» (1984) посвящен проблемам феминизма 80-х годов XX в., он был положен в основу чрезвычайно популярного во всем мире музыкального фильма. В 2008 г. выходит продолжение этого романа – «Иствикские вдовы» (в город Иствик штата Массачусетс Апдайк переехал жить еще в 1957 г.).

Роман «Террорист», который вышел в 2006 г., написан под впечатлением нью-йоркского теракта 11 сентября 2001 г. о 18-летнем исламисте из штата Нью-Джерси. Сам Апдайк назвал этот роман попыткой показать, что смертоубийственное религиозное безумие бесперспективно.

Всего писатель издал около тридцати романов, десятков сборников рассказов, девять сборников стихов и ряд публицистических работ. Изданный в 2003 г. сборник «Ранние рассказы», в котором помещены рассказы Апдайка, написанные за двадцать два года, с 1953 по 1975 г., получил в 2004 г. Фолкнеровскую премию.

На протяжении тридцати лет Джон Апдайк являлся рецензентом в журнале «Нью-Йоркер». Он рецензировал романы, теологические трактаты, автобиографии актеров и актрис, обычно положительно отзываясь о содержании прочитанных им работ. Но даже немногочисленные отрицательные рецензии Апдайка были всегда написаны с уважением по отношению к авторам рецензируемых книг.

Джон Апдайк был дважды женат, с первой женой у него родились два сына и две дочери. Джон Апдайк скончался от рака легких в больнице городка Беверли-Фарм штата Массачусетс 27 января 2009 г.

И.Г.

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Валерий Мильдон

ДРУГОЙ ЛАОКООН, ИЛИ О ГРАНИЦАХ КИНО И ЛИТЕРАТУРЫ*

Доктор филологических наук, профессор Валерий Ильич Мильдон определяет в книге зависимость между изображением и словом на примере экранизации литературного произведения. В своих рассуждениях о выработке эстетики экранизации Мильдон отталкивается от известного трактата немецкого философа Готхольда Эфраима Лессинга (1729–1781) «Лаокоон. О границах живописи и поэзии» (1766), в котором дан «замечательный анализ сущности и средств словесного и изобразительного искусств»¹. Лессинг задавался вопросом, почему в «Энеиде» Вергилия жрец Лаокоон *кричит*, когда змеи душат жреца и его сыновей, а в мраморной группе «Лаокоон» родоских скульпторов Агесандра, Афинодора и Полидора (I в. до н.э.) *крика* нет, т.е. «почему один и тот же эпизод по-разному изображен поэзией и пластикой» (с. 26). И сам же ответил: потому что крик «отвратительно искажает лицо» (с. 27). Вообще Лессинг считал, что передача движения лучше удается поэзии, чем живописи или пластике. О переводе одной эстетики на язык другой и идет речь в реферируемой книге Валерия Мильдона.

Автор начинает анализ с фильмов режиссера П. Чардынина «Пиковая дама» (1910), «Барышня-крестьянка» (1912) и «Домик в Коломне» (1914), в которых оригиналы почти невозможно узнать, поскольку пушкинских смыслов в фильмах нет. Немой фильм «Коллежский регистратор», снятый в 1925 г. и озвученный в 1949 г.,

* Мильдон В. Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации. – М., 2007. – 224 с. – (Серия «Лики культуры»).

¹ Философский энциклопедический словарь. – М., 1983. – С. 310.

отнюдь не «Станционный смотритель», ибо «все слезы, которые проливаются на сеансе, текут мимо Пушкина» (с. 55). Словом, «Станционный смотритель» враждебен «Коллежскому регистратору».

Не одобряет В. Мильдон и снятый Я. Протазановым в 1916 г. фильм «Пиковая дама», который принято считать лучшей «из экранизаций, созданных русским кино до революции» (цит. по: с. 62). От пушкинской вещи, считает автор книги, остался только анекдот, рассказанный Павлом Александровичем Томским (с. 66). Если поставить вместо Пушкина другие фамилии: Лермонтова, Гоголя, Толстого, Достоевского, остается без ответа вопрос: зачем переделывать и портить?

Тот же Я. Протазанов в экранизации «Отца Сергия» Л. Толстого «не дочитывает» оригинал, пропуская важнейшие сцены, и «перечитывает» его, вставляя придуманные эпизоды (с. 68). Экранизация «Поликушки» Л. Толстого, осуществленная в 1919 г. А. Саниным и Ю. Желябужским, была высоко оценена критикой (Поликушку играл И. Москвин), но В. Шкловский все же написал, что фильм не показал «пример возможности передать литературное произведение на экране» (цит. по: с. 79).

Фильм А. Ивановского «Иудушка Головлёв», снятый в 1934 г. по роману М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлёвы», искажал содержание книги, по мнению В.Мильдона, поскольку это *семейный* роман, а в экранизации взят только один герой, тогда как главная тема книги – *деградация семьи*, а с нею, по метафорическому значению романа, – и деградация страны (с. 83). Г. Адамович, видевший «Иудушку Головлёва» в 1935 г. в Париже, хоть и хвалил фильм, но отметил, что картине «может повредить <...> общая ее тяжесть, беспредельная ее мрачность» (цит. по: с. 87). Снятый тем же А. Ивановским в 1936 г. фильм «Дубровский» на студии «Ленфильм» автор реферируемой книги хвалит, хотя и отмечает неточность: зритель узнает, что француз Дефорж – это Дубровский, гораздо раньше, чем в пушкинском романе.

Повесть Гоголя «Шинель» была экранизирована трижды: в 1926 и 1959 гг. в СССР и в 1952 г. в Италии. Все эти версии не дают автору книги возможности изменить свое мнение о неудачах экранизаций. Есть несколько экранизаций пушкинского романа «Капитанская дочка» – в 1928, 1958, 2000 гг. (под названием «Русский бунт»). Эти экранизации оцениваются автором реферируемой книги

отрицательно, и вот по какой причине: «Не задумываясь, если занят экранизацией, над художественными смыслами оригинала, нельзя создать ничего эстетически значимого» (с. 127).

Фильмы по произведениям Достоевского снимались в России, в СССР, в Италии, в Японии, во Франции, и В. Мильдон характеризует многие из них отрицательно. Фильм И. Пырьева «Белые ночи» получил оценку В. Шкловского: «Они сняты человеком, не понявшим произведения» (цит. по: с. 151). Дело в том, что режиссер снял фильм как обычную любовную историю. А вот итальянский фильм «Белые ночи» режиссера Л. Висконти, вышедший в 1957 г., получает у В. Мильдона положительный отзыв: «Все та же любовная история, однако на сей раз она изображена как вечная, непреходящая драма, а это недалеко от содержания литературной первоосновы» (с. 155). Как неудачу оценил автор реферируемой книги и японский фильм «Идиот» (реж. А. Курасава, 1951) (с. 162). Французская экранизация «Идиота» (реж. Ж. Лапен, 1946), пишет В. Мильдон, «превращена в жестокую мелодраму» (с. 166). Столь же не нравится ему и фильм французского режиссера П. Шеналья «Преступление и наказание» (1935). «Картина является безоговорочным провалом», – пишет он (с. 173).

В реферируемой работе рассматривается еще множество фильмов, но мы приведем вывод автора о том, что экранизация имеет смысл только тогда, когда она становится самостоятельной художественной ценностью. «Экранизация предполагает такой перевод одной эстетической системы (словесной) на язык другой (экранной), в результате которого в оригинале открываются смыслы, не доступные первоначальному словесному анализу» (с. 204).

И.Л. Галинская

А.А. Горелов
ПОЭЗИЯ ЧАСТУШКИ*

Автор реферируемого предисловия к сборнику «Русская частушка» – доктор филологических наук, крупный исследователь фольклора. Более тридцати лет он заведует отделом народно-поэтического творчества в Институте русской литературы (Пушкинский Дом). В сборник включено около 1300 частушек разных исторических периодов – от дореволюционного до второй половины XX в.

Частушка, пишет А. Горелов, впервые запечатлелась русской литературой в 60-е годы XIX в. – произведениями В.А. Слепцова («Владимирка и Клязьма», 1861), Г. Успенского («На бегу», 1863), Ф.М. Решетникова («Где лучше?», 1869) и других писателей. Это одно из неоспоримых свидетельств популярности, общераспространенности жанровой культуры фольклорных песен-миниаюр для указанного десятилетия. Первоначально у них нет еще общепризнанного названия. Когда вологодский краевед Н.А. Иваницкий в 1882 г. описывает «четверостишия, трехстишия... и двустистишия», обращающиеся в крестьянской среде, он попросту называет их «выкрикиваниями», которые «сочиняют девки и парни, выражая в них мимолетные порывы, чувства любви, ревности, злобы, зависти, насмешки» (цит. по: с. 8). Через некоторое время, однако, этнограф уже пользуется народным термином *частушка*. И наконец, статья Глеба Успенского «Новые народные стишки» (1889) закрепляет в литературе последнее название за однострофными народными песенками. Впрочем, отмечает А. Горелов, позже выясняется, что исконно наиболее распространен в народе был термин *припевка*, и он конкурирует с литературно привившимся жанровым наименованием *частушка* вплоть до последнего времени.

* Горелов А.А. Поэзия частушки // Русская частушка. – СПб., 2008. – С. 3–28.

«Частушка – культура рифмованных однострофных песенок, пропеваемых или выкрикиваемых на определенный мотив» (с. 8). Выдающийся советский музыковед Наталья Котикова записала более трехсот частушечных напевов.

Разновидность частушки получили в народе десятки собственных, исконных названий, например: матанечки, частоговорки, коротушки, тигорки-матигорки, саратовские переборы, прибаутки, пригудки, подгорная, бологовка, ихахошки, тараторки и т.д. Эти термины то указывают на частый или протяжный (как в «страданиях») темп исполнения песен-миниатюр, то на характер сопровождающих пение действий, то на вид аккомпанемента, то связывают конкретную разновидность жанра с определенной географической зоной, то с упоминаемым в песнях условным лицом-адресатом («Семеновна») и т.д.

История частушки еще не написана, поскольку разные ее виды имеют различные истоки, но сопоставление частушек с аналогичными плясовыми однострофными миниатюрами славянских народов (белорусов, украинцев, поляков, чехов, словаков) позволяет видеть в ней органическое, глубоко укорененное порождение славянской песенности. Не случайно, пишет автор, немногие записи русских плясовых произведений XVIII в. содержат близкие подобию новейшим записям частушек.

Лихое четверостишие из знаменитого сборника Кирши Данилова (Урал, 1740–1760):

*А щучины не ем,
Карасей-то не ем,
А и ем треску –
Припру к шестку!*

по художественному строю почти неотличимо от современного плясового текста из Ленинградской области:

*Пойду плясать –
Рукава спущу.
Больно парень-то хорош,
Ночевать пущу!*

Частушка – лирика молодежных гуляний. Это идеальный тип песни для вечёрок, игрищ, посиделок. Она универсальна в том смысле, что сразу и говорит, и поет, и приплясывает. Она общественна: в ней личное хочет расплескаться принародно.

«Собирание частушек и обработка их» были оценены Львом Толстым как «хорошее, полезное дело», говорящее об уважении к «собирательному автору» фольклора. И эта деятельность оставила русской народной культуре такие подвижнические труды, как коллекция тверского самоучки В.И. Симакова, состоящая из 100 тыс. полевых записей частушек за 1897–1950-е годы. Современные фольклористы, этнографы, лингвисты, музыковеды продолжают активно собирать эти произведения народного творчества.

Старшие слои частушек сложны, неоднородны, ибо сложна и неоднородна была в социально-психологическом отношении стихия, которая творила и хранила частушку.

Дореволюционному времени принадлежит создание целого ряда таких частушек, где раскрывается драма любви, раздавленной властью родителей, имущественным неравенством; где выражен протест против подневольного труда, против косности и темноты старой деревни. В этих частушках живет, любит, негодует молодость, рвущая с предрассудками своей среды.

Социально-политические преобразования, произошедшие в стране после Октябрьской революции, получили отражение в частушках.

Старая частушка пела о зависимости молодой девушки от старшего брата:

*Брату я работала –
Едва я дни коротала,
Попросила баишаки:
«Сестра, не заработала!»*

Новая частушка говорит, что эта зависимость ушла с изменением деревенской жизни:

*Брат, работай, брат, работай,
А за платье не кори –*

*Я сама его купила
На свои на трудодни!*

Среди частушек о призыве любимого в армию, окрашенных горечью разлуки, появились частушки немыслимые в дореволюционной деревне:

*Эко дело – солнце село:
Завтра новое взойдет.
Эко дело – дролю взяли:
Образованный придет.*

Сравним со старой рекрутской частушкой:

*Во солдаты, во солдаты,
Во солдаты дорогой...
Чего я, девочка, затеяла?
В колодец головой!*

Частушки всегда живо реагировали на любые события в жизни страны, будь то война, победа, переход к мирной жизни:

*Девушки, у нас веселье,
На границе тишина!
Сорок пятого, девятого
Закончилась война!*

Честная спутница народных тягот, частушка ничего не упростила:

*Вот окончилась война,
Я осталась одна.
Я и лошадь, и я бык,
Я и баба, и мужик.*

Частушка динамична, перебрасывается от картины к действию, от действия к высказыванию, опуская излишние для нее посредствующие звенья:

*Колокольчики гремели
Под камышевой дугой.
Выходи, милашка, в сени –
Я приехал за тобой!*

Слово в частушке пластично. Существительные образуют новые глаголы (зачастую путем тавтологии):

*Гоноболинка моя
Чего ты гоноболишься?
Мой батистовый платочек
На ветру ветруется...*

В словотворчестве, подчиняющемся национальным законам обновления языка, виртуозность частушки безгранична:

*Проводил да не до дому,
Сел на изгородочку.
Я пошла, а он остался
Любовать походочку.*

Перезвоны гласных и согласных способны сообщить миниатюрам музыкальность без музыки:

*Тише, тише, тишина:
Идёт гармошка Мишина.
Еще лучшие Васина:
Всю беседу скрасила.*

«Как оценить художественность и подлинную народность частушки?» – задает вопрос А. Горелов. И отвечает: «Частушка, которую нельзя петь, под которую нельзя плясать, – не частушка» (с. 24).

В частушечной культуре сказалась общая эволюция национального художественного сознания, качественно сближающего на рубеже XIX–XX столетий свои фольклорные и литературные формы. И если на одном полюсе искусства мы видим чеховскую новеллу, а на другом – частушку, то эти явления оказываются гораздо более

близкими по художественному методу, нежели фольклор и литература в рамках пушкинской эпохи.

Перемены в народном творчестве синхронны с общим, всё убыстряющимся возрастанием роли профессиональных видов искусства в национальном быту. Так возникли частушки самодельная, литературная – новые внефольклорные формы, пытающиеся имитировать особенности частушки фольклорной и поставить их на службу массовой агитации.

Но и частушка фольклорная продолжает жить, хотя ее «метрополия» резко сузилась и сужается далее. Народные частушки продолжают записывать тысячи людей – от «безымянных» любителей до дипломированных ученых, наслаждаясь частушечными словом и мелодией, насыщаясь богатством чувств:

*Возле речки, возле быстрой
Всё фиалочки растут.
Ох, без любви прожить бы можно,
Да чего-то не живут...*

Э.Ж.

ФЕНОМЕН ФАССБИНДЕРА КАК ЗНАК ЭПОХИ*

В истории мирового кинематографа второй половины XX в. фигура Райнера Вернера Фассбиндера (1945–1982) стоит особняком. Войдя в кино на гребне немецкой «новой волны», он нисколько не признавал свою принадлежность к таковой и старательно держался отдельно от всех. Мироощущение, эстетика, стилистика Фассбиндера, нашедшие выражение в различных видах творческой деятельности, безусловно испытали воздействие тех тенденций и веяний, что определяли культурную жизнь эпохи, но сразу обрели самостоятельность и отличность.

Начало творчества Фассбиндера совпадало с молодежным движением конца 60-х годов, несомненно, выражая дух левого протеста против буржуазного общества ФРГ. Между тем его не устали обвинять то в воспевании национал-социалистской эстетики, то в антисемитизме. Противоречива и история его профессиональной карьеры, да и любой эпизод его биографии, кажется, состоит в кричащем противоречии с предшествующим или последующим. В этом смысле Фассбиндер – крайнее жизненное воплощение постмодернизма, если под этим иметь в виду не только культурное явление, но также пошатнувшиеся представления человека о себе и о мире, и неизбежное сомнение – если не в традиционных ценностях, то в верности известного пути к таковым. Можно даже предположить, что сама личность Фассбиндера со всеми присущими ему крайностями, включая беспорядочность в выборе то спутниц, то спутников жизни, куда более полно соответствует зыбким умонастроениям эпохи, нежели его произведения. Ведь в лучших из них Фассбиндер по старинке сочувствовал маленькому человеку, гне-

* Зоркая М.В. Феномен Фассбиндера как знак эпохи // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм. – М., 2008. – С. 449–460.

вался на обидчиков, восхищался женской красотой и возмущался социальной несправедливостью. В центре историко-социального анализа режиссера стоят судьбы генерации 60-х годов.

Сам принадлежа к «бунтарям», Фассбиндер вовсе не считал терроризм искомым средством борьбы, о чем снят его фильм «Третье поколение» (1979). В отличие от идеалистов первого поколения, от разума и чуткости второго, третье поколение бунтарей действует, не обладая политическими мотивировками, и с легкостью поддается влияниям.

Материал и темы картин столь бесконечно разнообразны, что дают возможности для любых обобщений и выводов, причем каждый обязательно попадает в цель. В его фильмах соединены вещи, которые на самом деле совершенно несовместимы и не подчиняются никаким теориям. Именно потому эти фильмы до сих пор актуальны. У него есть картины короткие и длинные, растянутые и динамичные, камерные, панорамные, смешные и трагические, нежные и циничные, субъективные и объективные, политические и поэтические. Его герои – банкиры, банкроты, красавцы, уроды, буржуа, мещане, нищие, сутенеры, святоши, нацисты, извращенцы, иностранцы, идеалисты и т.д. За 13 лет творческой деятельности Фассбиндеру удалось создать свою «человеческую комедию», по масштабу охвата не сравнимую ни с каким другим авторским материалом художественного кинематографа.

Неожиданным образом это роднит авангардиста второй половины XX в. и современника постмодернистской эпохи с классикой XIX в. Фильмы Фассбиндера объединяет не общая эстетическая программа, не способ воплощения идеи, да и вовсе не идея. Его фильмы – это панорама, это вся Германия, вся жизнь, все человечество. Самим фактом такого замысла он вырывается из ряда бунтарей-разрушителей и оказывается в ряду созидателей, противостоящих эпохе.

В русле послевоенной немецкой культуры напрашивается единственная параллель панораме Фассбиндера – проза Генриха Бёлля. Двух художников объединяют сила критической направленности творчества в целом, точность воспроизведения действительности и абсолютный реализм изображения. А по широте жизненного обзора Фассбиндера можно сравнить только с Анджеем Вайдой. Происходящее в его фильмах прочно привязано к Германии, но

выходит за рамки истории одной страны и, как полагается в классике, поднимает общечеловеческие проблемы.

Гений Фассбиндера в эклектичности, в той художественной свободе, которая не связывает себя кинематографической спецификой, а широко одалживается у театра, что происходит потому, что средства выражения для художника второстепенны, ведь они разумеются сами собой. По отношению к материалу – а таковым является человек – они всегда играют у него подчиненную роль.

Художник показывал среднего немецкого обывателя – на рубеже столетий и в кризисные 20-е годы, во времена национал-социализма и войны, тогда и сейчас. Обывателя с его извечным желанием «быть как все», с его готовностью добить лежачего и подчиниться сильному. Любовь режиссера, его жалость и сочувствие всегда были на стороне гонимого и отверженного.

Из россыпи эпизодов и беглых зарисовок, из монтажа событий частной жизни возникает образ эпохи. Не хроника и не собрание документов в облике художественного фильма, а психологическая история Германии XX в. Феномен Фассбиндера – это знак эпохи, которая пытается понять самое себя.

Т.А. Фетисова

ИНЪЕКЦИЯ ГЛАМУРА: ПОЛИТИКА ПРОЗЫ ОКСАНЫ РОБСКИ*

Дебютный роман Оксаны Робски «Casual» (Повседневное) – повествование о частной жизни постсоветской элиты, обитающей в роскошных московских пригородах – Рублевке и Жуковке, – почти сразу же после выхода стал бестселлером, и вместе с ним ее последующие несколько книг сделали автора символом постсоветской культуры в целом.

В данном случае речь идет о женщине, которая описывает гендерный аспект определенного социального опыта: это литература конкретно *жительницы Рублевки*, причем оба слова в данном сочетании в равной мере важны. Без этого знания ее романы не имели бы и сотой доли той популярности, что им досталась. Сочинения Робски дают ясное представление о том, как функционирует культура гламура, в которой счастье, тождественное статусу и успеху, отнюдь не является результатом каких бы то ни было достижений. Напротив, гламурное счастье – основание всевозможных достижений.

Робски в первую очередь интересуют поиски богатыми счастьем. И можно предположить, что для женщины, имеющей дом за миллион долларов на Рублевке, свой собственный бизнес, роскошную машину и коллекцию бриллиантов, счастье не выражается через материальные категории. Представление о нем артикулируется исключительно через концепцию гламура.

Само слово «гламур» этимологически связано с магией и ускользающим или завораживающим наваждением. Обладать гламуром или быть гламурным человеком означает обладание зага-

* Михайлова Т. Инъекция гламура: политика прозы Оксаны Робски // Неприкосновенный запас. – М., 2008. – № 6. – С. 35–49.

дочной аурой, привлекающей внимание и возбуждающей эмоции. Однако феномен гламура заключает в себе парадокс. Сформировавшись сперва в воображаемой реальности, гламур с развитием культуры потребления и современного города быстро приобрел материальное измерение (модные вещи, магазины, рестораны). Гламур как культурная идея появляется в результате демократизации общества в середине XIX в., когда символический капитал аристократии был заменен массовым потреблением знаков «высокой культуры». Есть очевидное сходство между этим процессом и перестройкой социальной иерархии в постсоветские годы, когда советская партийная аристократия и соответствующая культурная элита были потеснены вторжением «новых русских».

Так вот счастье для гламурных девчонок и самый дальний ценностный горизонт в романе – это власть и ее видимые признаки, которые есть богатство, роскошные вещи, богатый муж. Ни на какое другое чувство за исключением восторга перед властью и завистью к тем, кто обладает еще большей властью, эти девочки не способны. Репрезентация персонажа происходит с помощью списков вещей, доступных героине. Этот стиль характерен не только для Робски, но она, кажется, стала первым «русским» писателем, придавшим тождеству между человеком и его/ее собственностью не только нейтральное, но и отчетливо позитивное звучание. Те персонажи, чьи списки включают наиболее дорогие и эксклюзивные «продукты», отделены от потребителей более демократичных товаров не только своим экономическим статусом, но и языком, и, главное, символической средой обитания. В мире персонажей Робски отнюдь не язык определяет социальный и культурный статус героев (как, например, полагал Бернард Шоу), а совсем наоборот: статус и вещи, его выражающие, изменяют сам язык. Даже простые слова вроде «холодильника» в магнитном поле богатства означают не то, что они обычно значат. Более того, для обитателей Рублевки, нарисованных Оксаной Робски, «холодильник для еды» вообще не принадлежит дискурсивной сфере – это объект для «простолюдинов» и прислуги; единственный тип холодильника, о котором можно говорить, – это холодильник для драгоценных мехов. Непроницаемость гламурного языка – лучшее доказательство магии, создаваемой гламурными объектами.

Сам факт обладания Робски домом на Рублевке способствовал тому, что читатели с доверием отнеслись к ее книгам о рублевской элите. Робски-романист и Робски-персонаж в равной мере отвечают на читательскую потребность хотя бы прикоснуться к миру богатства и власти. Эта потребность особенно остра у тех, кто никоим образом к этому миру не принадлежит (и никогда не будет), представляя своего рода символическую компенсацию безвластия и бедности. Но и в кругу гламурных магических объектов присутствует негласная иерархия ценностей – она определяется доступностью или эксклюзивностью вещи. К доступным вещам относятся мерседесы, тойоты, митцубиси, фольксвагены, макита, бакарди, панаш – и их названия Робски, как правило, пишет кириллицей; в то время как такие слова, как *Cayenne*, *Bentley*, *Jack Daniel's Blue Label*, зажигалки *Dupont*, фитнес-центра на Рублевке *WorldClass*, диваны *Provazi*, – латиницей, что, по-видимому, указывает на менее доступный статус объекта. «Иностранность» названия соответствует трансцендентальному статусу гламурного объекта, прямо пропорционального цене вещи или услуги, но явно не сводимого только к этому фактору. Особенно красноречиво в этом отношении название «Casual» – то, что обыденно (casual) для героев Робски, овевая экзотикой и потому наполнено гламурной магией для ее читателей.

Этот эффект подобен цепной реакции. Появился даже слух, что «настоящие рублевские жены» послали на телеканал НТВ разъяренное письмо, уличающее Робски в незнании рублевской жизни. Особенно рассердило их то, что героиням Робски мужья на месяц выдают по 2 тыс. долл. Это смешно, возмущались они, ведь этого не хватит и на день. По мнению истинных «рублевских жен», проект Робски – это пиар для бедных, которых не стали пугать настоящей стоимостью жизни в этом районе Подмоскovie.

Есть и впрямь что-то странное в гламуре от Робски. Ее героини не стесняются хвалить дешевые продукты весьма сомнительного качества, видимо, предназначенные для бедных. Героиня «Casual» с удовольствием поедает лапшу «Доширак» вместе с вафельным тортом «Причуда». Подобного рода примеры часто встречаются в прозе Робски, тем самым закрепляя за ней роль посредника между постсоветскими богачами и беднотой. Дело в том, что присутствие дешевых продуктов, вроде супа «Доширак» и чая «Липтон», в перечне означающих счастье, наряду с роскошными

особняками и эксклюзивными нарядами, позволяет практически всем читателям Робски получать в процессе чтения ее романов свою дозу гламурного счастья. С помощью этого и подобных приемов Робски создает иллюзию сопричастности, которая, в свою очередь, создает эффект разделенных ценностей, взаимопонимания между автором и читателями и в конечном счете отливается в чувство читательской причастности к миру гламура.

Успех Робски показателен как отражение социокультурной роли и политики гламура. Более пристальное чтение ее романов вполне отчетливо раскрывает значение гламура как приблизительной копии социальной мобильности и зеркала постсоветской демократии. Если перестройка и последующее десятилетие предлагали реальные (хотя и рискованные) возможности для социального роста как мужчин, так и женщин, независимо от их начального статуса, родства, состояния, то в 2000-е годы резкое снижение социальной мобильности и отчетливое затвердевание социальной структуры сопровождаются расцветом гламура как заменителя мечтаний о социальной и экономической подвижности, – мечтаний, осуществление которых сегодня вновь, как когда-то в 70–80-е годы, представляется невозможным без помощи сверхъестественных сил, иначе говоря, – магии.

Т.А. Фетисова

ИНФОРМАЦИОННАЯ КУЛЬТУРА

С.Л. Попова

ИНТЕРНЕТ КАК СРЕДА СОЦИАЛИЗАЦИИ*

«Культура информационного общества формирует новый способ жизнедеятельности человека, освоения им действительности, обновление нравственных и эстетических идеалов, изменение социальных ролей личности в культуре. Эти процессы в культуре порождают новые виды коммуникации, характер общения людей претерпевает изменения. Благодаря активному освоению человечеством интернет-коммуникации перед исследователями встает новая задача – изучение поведения человека в информационном социуме», – пишет автор реферируемой статьи (с. 210).

Каждый из способов интернет-коммуникации (чат, форум, блог, служба знакомств, игры-on-line и пр.) создает особенные формы субкультуры, предоставляет неограниченные возможности для интерактивного общения. Вместе с тем «блуждание по Интернету порождает опасность зависимости от компьютера, лишая индивидов живого общения» (с. 211).

Интернет-зависимость, как правило, возникает у людей с социальной дезадаптацией. Вот почему изучение последствий интернет-коммуникации для формирования личности становится важной проблемой междисциплинарных исследований в гуманитарных науках. Особенности социализации и ресоциализации молодежи в интернет-среде непременно должны учитываться в современном образовательном процессе, поскольку Интернет изменяет традиционные формы социализации.

И.Г.

* Попова С.Л. Интернет как среда социализации // Культура. Творчество. Традиция. – М., 2008. – С. 210–211.

Серия «Теория и история культуры»

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

**Дайджест
2009 № 4 (51)**

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. Можаяева
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/IX – 2009 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная Свободная цена
Усл. печ. л. 12,25 Уч.-изд. л. 8,7
Тираж 400 экз. Заказ № 142

**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

