

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Культурология

дайджест

1 (56)
2011

МОСКВА
2011

УДК 008
ББК 71.0
К 90

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

Серия «Теория и история культуры»

Редакционный совет серии:

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

Редакционная коллегия:

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

Научный редактор-составитель выпуска –
кандидат философских наук *С.Я. Левит*

Редактор – кандидат философских наук *И.И. Ремезова*

Ответственный за выпуск – *Т.Н. Гончарова*

К 90 **Культурология:** Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр гуманитар.
науч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред. кол.: И.Л. Галинская,
гл. ред., и др. – М.: ИНИОН, 2011. – (Сер.: Теория и история культуры /
Ред. совет: Скворцов Л.В., пред., и др.). – 2011. – № 1 (56) / Ред.-сост.
вып. С.Я. Левит. – 236 с.

В сборнике рассматривается комплекс следующих проблем: теория культуры, архив эпохи, философия культуры, социология культуры, диалог культур, психологические подходы к литературе и искусству, культура повседневности, лексикон культурологии.

Different cultural problems are considered in this issue, such as: theoretical problems of culturology; philosophy of culture, sociology of culture, dialogue of cultures, archives of epoch, culture of the everyday life. Acquaintance with ideas of culturologists is the main precondition of further consideration of the great mystery – man and his culture. This issue addressed to specialist in the field of culturology, philosophy, history of culture, cultural and social anthropology.

ISSN 2073-5588

УДК 168.522
ББК 71.0
© ИНИОН РАН 2011

СОДЕРЖАНИЕ

КОСМОС КУЛЬТУРЫ

Ю.А. АСОЯН. Человек в пространствах культуры.....	5
Л.Н. ГОЛУБЕВА. Метаморфозы массовой культуры: Человек в виртуальном пространстве	35
Л.А. НИКИТИЧ. Проблема идеала в интеллектуальной традиции и пример идеала в реальной жизни	44
Я.Г. ШЕМЯКИН. Проблема культурного синтеза (на примере Латинской Америки)	58

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО

А.А. АСОЯН. Роман в культурологическом измерении XX века	64
В.М. РОЗИН. Искусство и модернити	76

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

И.А. ОСИНОВСКАЯ. Поэтика вещей: Шкаф	96
---	----

СРЕДСТВА МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ И КОММУНИКАЦИИ

А.В. ГОРОХОВА. Возникновение радиовещания как средства массовой информации: Первые теории развития радиовещания и его влияния на общество	104
--	-----

ЛЕКСИКОН КУЛЬТУРОЛОГИИ

О.А. КРИВЦУН. Искусство как феномен культуры.....	123
А.А. АСОЯН. Деконструкция.....	133
Л.В. ПОРОХНИЦКАЯ. О соотношении терминов «концепт» и «понятие» в когнитивной ономазиологии и лингвокультурологии	139
В.Н. ТЕЛИЯ, Е.О. ОПАРИНА. Культурная коннотация как способ воплощения культуры в языковой знак	145
Г.С. ПОМЕРАНЦ. Код культуры	149
Д.Ю. ДОРОФЕЕВ. Жорж Батай – философ-вне-себя	153
Н.И. ИЩУК-ФАДЕЕВА. Подтекст.....	162
З.А. СОКУЛЕР. Мишель Фуко	176

АРХИВ ЭПОХИ

(под ред. Т.Г. Щедриной)

Н.С. АВТОНОМОВА. О роли словоформ с элементом «архе» в концептуальной системе Жака Деррида.....	185
С.А. ДЕМИДОВА. «Синтез искусств» как основание философско-художественного творчества: (По материалам экзистенциальной прозы Леонида Андреева)	199
П.А. ОЛЬХОВ. Историзм Льва Толстого в интерпретации Аполлона Григорьева и Николая Страхова.....	218

КОСМОС КУЛЬТУРЫ

Ю.А. Асоян

ЧЕЛОВЕК В ПРОСТРАНСТВАХ КУЛЬТУРЫ

Аннотация. Статья посвящена культурфилософской теме: рассмотрению того, как менялось понятие о человеке в пространствах конкретных исторических культур. Автор использует подход, ориентированный на описание исторической семантики базовых антропологических концептов (человек, телесность, индивидуальность и др.).

Ключевые слова: человек, культура, образ, самосознание, понятие, концепт, душа, тело, индивид, личность.

Annotation. The article elaborates cultural-philosophical theme: how the concept of man changed in the spaces of different historical-cultural epochs. The author uses an approach based on the description of the main anthropological concepts (man, individuality, et cetera).

Keywords: Man, culture, image, notion, concept, soul, body, personality.

Хорошо известен античный анекдот, повествующий о случившемся с кем-то из философов-платоников курьезе. Платоновская школа учила определять предмет, исходя из относящегося к нему наиболее общего, родового понятия. Считалось, что для «человека» таковым будет «*живое существо*», или просто «*животное*» (др.-греч. ζῷον). К искомому «человек» представитель платоновской школы движется методом так называемой диэрезы, т.е. делением родового понятия пополам. Итак, исходным является *животное*, животные же подразделяются на *четырёхногих* и *двуногих*, а последних, поскольку именно к «двуногим» и относится «человек», философ делит на тех, которые «*с перьями*» (птицы), и тех, которые «*без перьев*». В итоге

человек был определен как *двуногое животное без перьев*. По преданию, в ответ на такое «имевшее большой успех» (Диоген Лаэртский, VI, 40) определение Диоген-киник принес в платоновскую Академию ощипанного петуха, бросив: «Вот вам ваш человек – двуногий и без перьев». Диоген Лаэртский сообщает, что вслед за этим платоникам пришлось добавить к определению человека еще один недостающий отличительный признак: человек был определен как *двуногое животное без перьев и с плоскими ногтями*. («Когда Платон дал определение: “Человек есть животное о двух ногах, лишенное перьев”, то Диоген ощипал петуха и принес к нему в школу, объявив: “Вот платоновский человек!” После этого к определению было добавлено: “И с широкими ногтями”».)¹

Образ человека как «ощипанного петуха», разумеется, не исчерпывает все возможности определения. Из той же античной мысли известен целый ряд характеристик: человек здесь предстает как «разумное», «общественное» (или «полисное») животное, как «мера всех вещей» и как «гражданин мира». Европейская философия усматривала в человеке «мыслящий тростник» (Блез Паскаль), осознавала его в качестве «символического» (Эрнст Кассирер) и «этимологического» (Хосе Ортега-и-Гассет) животного. Человека определяли как «смеющееся» животное, как «погребающее», «играющее» и «осознающее свою смертность». Антропология XIX–XX вв. видела в нем существо, *создающее орудия труда* (*homo faber*), *прямоходящее* (*homo erectus*), *умелое* (*homo fabilis*), и снова *разумное* (*homo sapiens*). Разбор этих и многих других определений – с точки зрения того, например, насколько соответствуют они действительному положению вещей (и современному знанию о человеке) – в сферу наших задач не входит. Наш интерес лежит в несколько иной плоскости: разнообразные трактовки, толкования, *опыты о человеке* – в том числе и те, что были предложены философской мыслью, – занимают нас отнюдь не как положения, которые надо либо опспорить и отклонить, либо, напротив, «взять на вооружение» (поскольку, опираясь на них, можно построить некое объективное знание – науку о человеке)... Они интересуют нас лишь как феномены исторически конкретного понимания человеком себя и мира.

Философские определения, раз уж мы собрались обсуждать фундаментальные антропологические концепты – саму идею человека в пространстве нескольких европейских культур, безусловно,

очень важны. Достаточно вспомнить гегелевское определение философии как *«эпохи, выраженной в мысли»*. Однако, отдавая должное тем или иным философским толкованиям, нельзя тем не менее ограничиться лишь пространством логики и метафизики – философской мысли как таковой. Необходимо вовлечь в сферу нашего рассмотрения более широкий – языковой, социокультурный и исторический – «опыт о человеке». Об этом в свое время говорил Макс Шелер, когда подчеркивал, что истории религиозно-теологических и философских концепций человека *«должна предшествовать история самосознания человека, история основных идеально-типических способов, которыми он себя мыслил, созерцал, чувствовал, рассматривал включенным в порядок бытия»*². В связи с этим в европейском культурном круге Шелер выделял несколько основных концептов (понятий о человеке). Во-первых, это религиозный концепт: в европейском самосознании его стержень составляют «иудеохристианские представления». Рядом с ним Шелер располагает «греко-античный круг представлений» – идею человека как *homo sapiens*. Третьим является представление о человеке как «высокоорганизованном животном». К этому кругу представлений Шелер относил натуралистические, позитивистские и прагматистские взгляды.

Перечисленные толкования, полагает Шелер, не сводятся к области собственно философских спекуляций, а выступают как фундаментальные установки культурного самосознания в целом. Первая среди отмеченных идей о человеке имеет колоссальное значение для европейского культурного круга. Она покоится на известном мифе о сотворении человека, о его грехопадении, о спасении Богочеловеком, имеющим двойственную природу, и об осуществленном таким образом возвращении в число детей божьих. Рядом с этой идеей (*homo religiosus*) Шелер ставит «изобретение греков, граждан греческих городов»: самая громадная и чреватая последствиями находка в истории человеческой самооценки – это идея о *homo sapiens*. Эта идея проводит различие между человеком и животным. «Ее не следует понимать таким образом, будто здесь пытаются, как часто ошибочно полагают, отграничить человека лишь эмпирически от наиболее схожих с ним животных. Такой метод никогда не позволил бы противопоставить человека как такового животному как таковому. В разуме (логос / лат. рацио / , нус), – считает Шелер, – греки усмотрели начало, неразложимое на те элементарные свойства, которые присущи расти-

тельным и животным душам». Крайне важно уразуметь, что это учение о «*homo sapiens*» отнюдь не ограничивается лишь пространством греческой мысли, «*для всей Европы оно приобрело самый опасный характер, какой какая-либо идея вообще может приобрести: характер чего-то само собой разумеющегося*»³.

В ряду других понятий, принципиально важных для европейского культурного самосознания, М. Шелер выделяет идею о *homo faber* («это третья идеология человека, господствующая среди нас»). По его мнению, «эта идея по существу отрицает духовное начало в человеке». Есть несколько ее вариантов: наиболее распространенный – натуралистический; здесь считается, что «в человеке действуют все те же самые силы и законы, что и во всех других существах, – только вызывающие более сложные следствия». Линию такого подхода Шелер ведет от «греческого сенсуализма» Демокрита и Эпикура через эмпиризм Бэкона и Юма, позитивизм Конта и Спенсера, эволюционистское учение, связанное с именами Дарвина и Ламарка. Сюда же, как ни странно, причисляются философы, видевшие в человеке существо, определяемое действием метафизически и натуралистически истолкованной воли (Шопенгауэр, Ницше), и «великие психологи влечений» от Макиавелли до Фрейда. Психоаналитическое толкование человека Шелер вообще считает прямым следствием натуралистического подхода. Человек здесь – это не разумное существо, не *homo sapiens*, а существо, определяемое влечениями. В этом толковании понятие о человеке как высокоорганизованном животном приходит к самоотрицанию, к взгляду на человека как на «тупик природы». Тогда вопреки идее человека как высокоорганизованного животного вырастает взгляд на человека как на «испорченное животное», разум которого рассматривают как болезнь жизни...⁴

Подход Макса Шелера, его описание нескольких «концептуальных кругов» во взглядах на человека представляет несомненный интерес. Тем не менее с этого пути, с «колеи» философской антропологии как таковой, нам (пока не поздно) следует свернуть. Опасения как бы этот путь не увел нас в сторону – отнюдь не беспочвенны. При всей значительности работа Макса Шелера – этот яркий пример философско-антропологической мысли XX столетия – не вполне отвечает нашим целям и задачам. Постулируя необходимость выхода за границы исключительно философских теорий о человеке, собираясь *предпослать им историю самосознания человека, историю того, как*

он себя мыслит, созерцал, чувствовал, рассматривал включенным в порядок бытия, Шелер реализует это начинание, этот замысел, лишь отчасти. В конечном счете в фокусе внимания автора оказывается ряд религиозно-философских и научных доктрин. Снова и снова мы возвращаемся в сферу философских понятий и идей. Как ни актуальны они для понимания культурных образов мира, нам стоило бы пройти тот путь, на который М. Шелер направлял читателя в самом начале, заново... Представляя основные вехи в истории самосознания человека, надо попытаться выйти за границы философских понятий и религиозных доктрин в более широкое «поле» – область языковых и культурно-исторических концептов. Причем начать, по всей видимости, стоит с наиболее архаичных пластов в истории понимания человеком человека...

Прежде чем обратиться к исследованию образов «человеческого», и в частности к представлениям о человеке в архаике, необходимо сделать одно предварительное замечание. В работе мы постоянно будем использовать такие слова, как *образ*, *понятие*, *концепт*. На первый взгляд «концепт» – ровно то же, что и «понятие», последнее есть перевод латинского «conceptus». Однако в современной культурологической литературе это не совсем так. Когда речь заходит об исследовании концептов, первое, что нужно помнить, это то, что *концепт* отличается от *абстрактного понятия* (хотя абстрактное понятие может входить в содержание концепта). В концепте гораздо значительней, чем в абстрактном понятии, представлена *лингвосемиотическая* и *образная* составляющая. В связи с этим стоит привести слова М. Бахтина о том, что «художественное познание человека резко и принципиально отлично от его абстрактного познания, *образ человека* принципиально отличен от *понятия о человеке*. Образ не может быть нейтральным к формам “я” и “другого”, не может отвлекаться от этих форм. Образ всегда видит и дает человека и *изнутри... и извне*, в *своем кругозоре и в чужом объемлющем кругозоре* (курсив наш. – Ю.А.) ...Образ невозможен лишь при одной точке зрения. Сущность образа – в своеобразном сочетании “изнутри” и “извне” (овнешнение внутреннего и оживление внешнего)... Наличие во всяком образе человека *точки зрения изнутри* делает невозможным полное и предельное овеществление человека в образе»⁵.

Итак, концепт – это не абстрактное понятие, а скорее понятие-образ, как бы сгущающий в себе определенное «культурное содержа-

ние». Термин «концепт» довольно широко используется в современной культурологической литературе. В одной из своих последних работ академик Д.С. Лихачёв ввел в оборот понятие о «концептосфере» как о сфере понятий того или иного языка, тесно связанной с лексическим, словарным запасом⁶. В определении Д. Лихачёва это «концентрат» культурных смыслов каждого национального языка и каждой эпохи («Термин “концептосфера”, – писал он, – вводится мною по типу терминов В.И. Вернадского – “ноосфера”, “биосфера” и пр.»⁷). Важно отметить, что в концептосфере каждой культуры выделяются как доминантные, стержневые понятия, так и периферийные, маргинальные концепты (которые могут, впрочем, перемещаться в центр культурного самосознания). Академик Степанов определил концепт как *культурное понятие, сгусток культуры в сознании человека*⁸. Иногда выделяют две группы концептов – культурные универсалии и культуроспецифические понятия. Универсалии всеобщие, культуроспецифические понятия – те, которые выработаны в пространстве одной культуры и вне ее рамок «не работают», – к иной культурной ситуации неприменимы. Думаю, что нам придется иметь дело и с теми, и с другими формами. Хотя М. Фуко и полагал, что «человек» – изобретение недавнее, нам все-таки кажется, что это понятие гораздо более универсальное, чем полагал французский автор.

Архаические образы человека. «Понятия “человек” архаические сообщества, – утверждала О. Фрейденберг, – *еще не знают*». Тотемистическое мировосприятие формирует особый взгляд. «Людской коллектив в силу тотемистических представлений носит имя тотема, и это есть имя племени, клана, единично-множественное»⁹. Понятия человека и, например, тотемного животного сближаются вплоть до непосредственного отождествления¹⁰. Для многих исследователей это служило аргументом в пользу того, что человек *«еще не выделил себя из окружающей среды»*. В то же время, выступая в качестве инструмента групповой (клановой) дифференциации (социальной организации) и индивидуальной самоидентификации, тотем может быть понят именно в качестве первоначального способа *выделения* человеком себя из среды. Причем как природной, так и социальной¹¹. Тезис о «невыведенности» примитивного человека из среды следовало бы использовать весьма осторожно. Интересно, что само-

названия человеческих коллективов (притом наиболее архаические) нередко содержат обозначение «человека как такового», «людей вообще». В то же время во многих первобытных коллективах «человек» – это категория, применимая *исключительно к характеристике членов своего этноса, рода, племени*. Что это, как не показатель своеобразной «выделенности» архаического сообщества из окружающего мира, признак его отделенности, отдельности – не только от природы, но и от всех остальных людей?!

В какой-то мере можно говорить о неосознанном «этноцентризме» примитивных сообществ: в качестве «людей» здесь признаются только представители *своего племени*. У ряда племен «человек» значит «из моей деревни». Значение слова «человек» у многих народов – соплеменник; люди вне племени предстают как не-люди. «В одном из восточных иранских диалектов, – замечает Э. Бенвенист, – имеется слово *daha* – “человек”... Известно, что в иранском мире существовал народ *Dahae*, как его называли латинские авторы. Иными словами, этот народ, как и многие другие, называл себя просто “люди”»¹². Характерно, что эту особенность этнонимов – их связь с обозначением человека – неоднократно использовали уже в XX в. для выработки новых терминов. На Енисее живет народность – кеты. До революции они были известны как остяки. Характерно, что ни этноним «остяки», ни слово «кеты» не было исконным самоназванием народа. В качестве этнонима «кеты» было введено «сверху» в 1920-е годы. В его основу, поскольку это характерно и для других палеоазиатских аборигенов Севера, было положено слово «человек» (*кет/кэт*). В принципе подход был достаточно верен; характерно, что среди кетов существовали различия по родовой принадлежности и месту проживания той или иной группы – «сымденг», «елукденг» – *сымские люди*, *елогуйские люди*. Исследователи кетов считают, что общим этническим самоназванием для них в прошлом могло быть как раз «дэнг» – т.е. «люди»¹³.

Известный отечественный этнограф Л. Штернберг показал, что самоназвания племен северо-востока Сибири содержат указание на горного, лесного, водяного человека¹⁴. «Когда народы дают себе имена, – пишет Э. Бенвенист, – последние, если только отвлечься от обозначений географического характера, распределяются, насколько мы в состоянии понять их смысл, на две категории: этноним либо представляет собой красочное определение... либо, что бывает чаще,

тот или иной народ называет себя просто “людьми”. Начиная с германского племени *Ala-manni* “алеманов” и до самой Камчатки или до южной оконечности американского континента мы можем обнаружить *десятки народов*, которые называют себя “людьми”. Таким образом, народ не только мыслит себя сообществом, объединенным одним языком и противопоставленным соседним народам, но и рассматривает себя как носителя *собственно человеческих качеств*¹⁵. Вполне вероятно, что отголосок подобных представлений дает и этимология древнегреческого «антропос». Этимологию слова «антропос» А.В. Лебедев раскрывает так: это существо, *обладающее членораздельной речью*. Членораздельная речь отличает человека и от животных, и от варваров (слово *варвар* – звукоподражательное, варвар – тот, кто говорит на непонятном наречии – «вар-вар»; как производное от *варварос* следует рассматривать и *ворварос* – «грязный», «нечистый»; в русском языке прямым аналогом «варварству» варваров являлся «немота» немцев).

В связи с этим вспоминается интересный пример из К. Леви-Строса. «Человеческое, – пишет он, – прекращается на границе племени, языковой группы, иногда даже на границе деревни»; недаром значительное число так называемых примитивных популяций обозначают себя словом, имеющим значение «люди», тем самым подразумевается, что другие племена, группы или деревни не разделяют достоинства, а то и природы людей. Иноплеменные сообщества составлены из «плохих», «злых» существ, а то и из «земляных обезьян», «гнид» и т.п. Многие сообщества, причем вовсе не обязательно совершенно примитивные, чтобы лишить чужака последнего рубежа реальности, доходят до того, что делают из него «фантом», рассматривая его чуть ли не как «привидение»... «На Больших Антильских островах несколько лет спустя после открытия Америки, в то время как испанцы снаряжали исследовательские комиссии, чтобы установить, есть ли у туземцев душа, сами туземцы обходились тем, что белых узников бросали в воду, чтобы проверить путем продолжительного наблюдения, подвержены ли их трупы гниению. Этот анекдотический случай, вычурный и трагический одновременно, – замечает антрополог, – хорошо иллюстрирует парадокс культурного релятивизма...: отказывая в человеческом качестве тем, кто предстает в качестве “дикарей” или “варваров”, запечатлевают в себе одну из типичных установок» [варварства]. Ведь «варвар – это в первую очередь человек, верящий в варварство»...¹⁶

Архаические представления, первоначальные (первичные) способы формирования понятий особенно важны для нас как общий, участвующий в формировании «исторической культуры», фонд исходных значений-смыслов. В этом отношении очень важна структурная семантика: выше было отмечено, что значение концепта «человек» в архаических сообществах строится как система семантических оппозиций. Выступая в качестве самоназвания этноса, концепт «человек» / «люди» может содержать в себе – и часто действительно содержит – противопоставление «иноплеменникам». Тем не менее противопоставление по типу «мы – они», люди / варвары, соплеменники / иноплеменники не является единственным способом образования этого концепта. По мнению Бенвениста, латинское *homo* – человек – содержит иную оппозицию – противопоставление *человека* и *бога*. «Бог, – пишет он, – противопоставлялся человеку как “светозарный небесный” (и.-е. **deiwos*) “земному”»: именно таков смысл латинского *homo*»¹⁷. Номо тут отчетливо сближается с *humus* – «почва» – такой версии придерживались и многие античные авторы, эту особенность не забывали, впрочем, и позднее¹⁸. Не случайно Дж. Вико связывал главную особенность *человеческой* культуры – «*humanitas*» – с погребением человеком предков. Человек как существо погребаящее противопоставляется тут как бессмертным богам, так и диким животным. По мнению П. Видаль-Накэ, противопоставление человека богам и зверю содержится и в архаических греческих представлениях.

У Гомера человек предстает как существо, *вкушающее хлеб*. Этим он отличается и от диких зверей, едящих сырое мясо, и от богов, вкушающих не хлеб, а амброзию, божественный нектар¹⁹. Рассматривая человека как существо, «едящее хлеб», архаическое сознание, действуя по принципу уподобления, соотносило человека с растением вообще и хлебным злаком в частности (ироничное «человек есть то, что он ест» воспринималось бы в архаическую эпоху совершенно серьезно – без тени иронии, притом отнюдь не в смысле одного только материального состава человеческой плоти²⁰). Интересно, что занятое поиском *не отличий, а уподоблений*, мифологическое сознание античной архаики чаще всего сближает человека именно с растением. У гомеровских греков человек сравнивается с другими порождениями Матери-земли, в особенности с зерновым колосом. У Павсания растение рассматривается как прообраз человека (кн. VIII, XXIX, 4). Отождествление человека с растением проявляется и в ми-

фах, согласно которым люди выросли из земли как посев (σπαρτοί). Гомер сравнивает людей с колосьями (καλάμη), а их гибель в сражении – с трепетом и падением колосьев (II, XIX 221; XI 67 и сл.). Цветок или плод растения именовался «головой», у Гомера изображен раненый воин: «Как мак в саду роняет голову, так и он склонил голову, отягощенную шлемом» (II, VIII, 306)²¹. Уподобление человека и человеческой жизни растению встречается далеко за пределами древнебалканского культурного ареала²². По образу растения представляются человеческую жизнь многие народы²³.

Характерное для мифологического мышления тождество человека /и животного/ с растением (что отмечала в свое время О.М. Фрейденберг²⁴) выходит, по-видимому, далеко за рамки пресловутого тотемизма и скорее заставляет прибегнуть к концепции архетипа... Говоря о «растительных образах» человека, стоит напомнить характеристику человека как «небесного растения» в христианской антропологии и определение его как «мыслящего тростника» у Блеза Паскаля... Особенно примечательно образное сближение человека с деревом (ср.: Пс. 1). В архаических культурах дерево неизменно оказывается центральным образом мира (мировое дерево), оно используется как символ жизни и знания. В ряду метафор нельзя не отметить и «древовидность» самого человека. Традиционно дерево ассоциируется не столько с отдельным человеком, сколько с человеческим родом, семьей (ср.: родословное дерево). У Гомера «поколения людей» уподобляются листе деревьев, опадающей и уносимой ветром осенью и распускающейся новой зеленью по весне (II, VI, 145 и сл.). Впечатляющий образ «человека-дерева» дан в «Божественной комедии». В «Аде» кустарником, каждая надломленная ветка которого сочится кровью, изображает Данте людей, посягнувших на себя: «Тогда я руку протянул невольно / К терновнику и отломил сучок; и ствол воскликнул: “Не ломай, мне больно!” В надломе кровью потемнел росток / И снова крикнул: “Прекрати мученья! / Ужели дух твой до того жесток? / Мы были люди, а теперь растенья”...»²⁵).

Отсюда, кстати, вытекает еще одна важная особенность архаических представлений о человеке. Если человек рассматривается как растение, то женщина в своей порождающей функции уподобляется Матери-земле. Греки эпохи архаики, к примеру, считали, что в своей производящей функции «не земля подражает женщине, а женщина земле»²⁶. (Стоит отметить, что данное сравнение постоянно

воспроизводится мифологическим сознанием, причем оно характерно не только для земледельческих народов, но и для кочевников: у монгольских племен, например, Мать-земля воспринималась в образе богини Этуген, воплощением порождающего органа которой были всевозможные пещеры, расщелины и ямы.) Характерно, что, уподобляясь в порождающей функции Матери-земле, женщина на том же самом основании *противопоставляется животному* – неважно, дикому или домашнему. Почти повсеместно в самых разных культурных ареалах можно зафиксировать интересную особенность: функция рождения / порождения в равной степени «приписывается» женщине и земле. Вместе с тем та же самая способность – хотя аналогия и очевидна – далеко не всегда распространяется на животное. «Родит», иными словами, только женщина или земля, в то время как для описания рождения животного употребляются особые «термины» (о корове, например, говорят, что она «телится», собака – «щенится» и т.д. Эта особенность отмечается во всех славянских языках, на «языковом уровне» она присутствует и во многих других культурах)...

Исторические образы человека и концепция архетипа. В античной архаике наряду с упомянутыми выше растительными образами (и как их продолжение) представления о человеческом теле включают его сопоставление с *сосудом*. Сближение тела человека с сосудом встречается регулярно: в «Илиаде» тело воина, гибнущего в сражении, рассеченного мечом или пронзенного пикой, предстает в виде сосуда, из которого на землю «выливается внутренность» (II, XXI, 180). Интересно, что сопоставление тела человека с сосудом дает знать о себе и в похоронном обряде: еще недавно в греческих деревнях, когда носилки с умершим проносили по улице, друзья и соседи покойного выливали у порога или через окно воду, а сам сосуд бросали на камни, разбивая... Многие авторы толкуют этот старый обычай как символ того, что случилось: сосуд – тело, вода – душа. «Разлитая вода символизирует исчезновение души, и мертвое тело развалится на куски как разбитый сосуд»²⁷. Сосуд – это ясно и современному человеку – едва ли не самый подходящий предмет для одушевления²⁸ и антропоморфизации. «У сосуда, – отмечает Н. Брагинская, – есть ручка, ножка, тулово, горло, шейка, плечи, ушко, устье (уста)... Такой набор антропоморфных наименований есть только у

сосуда». Добавим, что крышки сосудов нередко изготавливались в виде голов *человека* (или животного). «С сосудами говорили, как с живыми, постукивая по ним. Звук трескающих в печи горшков – крик удирающего прочь существа – треснувший сосуд не звучит»²⁹.

Гончарное производство в архаических культурах – это, как правило, женское производство; «сосуд – образ женщины, и женщина мыслится сосудом, женские божества почитаются в виде сосудов». Дж. Томсон в «Исследованиях по истории древнегреческого общества» приводит примеры архаических представлений. Прежде всего это касается погребальных сосудов (урн). В древних захоронениях встречаются погребения в кувшинах, часто это погребения младенцев, имеющие целью «повторное оплодотворение матери духом умершего ребенка»³⁰. Сравнение погребального сосуда с материнским лоном – один из постоянно воспроизводимых, *архетипических* образов традиционной культуры. Женское чрево мыслится как сосуд для дитяти. С этим архаическим образом любопытно сопоставить сравнения, встречающиеся, например, в корпусе сочинений Гиппократ. «Если все дети, родившись, оказываются слабыми, – пишет Гиппократ, – то причиной этого является матка, узкая сверх надлежащего... Это дело похоже на то, как если кто-либо положит в узкий сосуд огурец..., прикрепленный к огуречному стеблю: огурец выйдет равным и подобным полости сосуда... А если кто положит его в сосуд широкий, в котором широко может поместиться... *Вот также и дитя...*»³¹ У Гиппократ образ сосуда – материнского лона – рациональный, а никак не мифологический³². Тем не менее обращение к нему продиктовано не только медицинскими соображениями, а и глубоко укорененной традиционной метафорикой...

Важнейшая особенность архаических представлений о мире и человеке часто усматривалась исследователями в их поразительной «живучести» – устойчивости, постоянной воспроизводимости (более других эту особенность архаических образов мира подчеркивает концепция архетипа К.Г. Юнга). В дальнейшем у нас еще будет возможность убедиться в том, что названные выше традиционные образы – *человека-растения* и человеческого тела как *сосуда* вновь и вновь воспроизводятся в пространствах европейских культур. Примечательная особенность состоит, однако, в том, что, будучи воспроизводимы и как бы повторяясь, они всякий раз получают в пространстве той или иной культуры новые – и, как кажется представителям этих

культур, – сугубо рациональные обоснования. Обнаруживая себя в новой – модифицированной – форме, они сохраняют и некоторое трудноразложимое архаическое ядро, менее всего, возможно, поддающееся объяснению. Поразительную устойчивость традиционных образов мира дополняет другое свойство. Оно видится в их универсальности – повсеместном бытовании. Тот факт, что в очень разных, подчас совершенно не связанных между собой культурных ареалах наблюдаются «реликты» схожих представлений, приковывал внимание многих исследователей. Но тут необходимо использовать и сугубо «внутреннее» объяснение: в XIX, да и в XX в. антропологи часто искали – и, разумеется, находили – именно сходства, меньше обращая внимание на отличия...

Поскольку речь зашла об универсальности архаических представлений, стоит отметить, что архаическое понимание «человека» как члена своего клана или рода находит подтверждение и в русском языке. История слова «человек» неоднократно обсуждалась исследователями; устойчивее других считается объяснение, предложенное еще в 1870-е годы немецким лингвистом Циммером. По его версии, общеславянское *čelověkъ связано в первой части с общеславянским čeljadь (челядь). В слове *человек* первая основа čel- восходит к индоевропейскому корню Kuel – имеющему значение «род», «клан», «стая». Во второй части слово *человек* связано с литовским vaikis – «парень»; латышским vaiks – «мальчик», «юноша», древнепрусским vaiklis – «сын». Они восходят к индоевропейскому корню *ueik-, имеющему значение «жизненная сила». Так что *čelověkъ – это «дитя, отпрыск, потомок семьи, рода или клана»³³. Схожую этимологию предлагает Ю. Степанов: «Рус. *человек*, ст.-сл. *человек* является сложным словом, состоящим из двух основ *чел-* + *век-*, где *о-* является соединительным гласным. Элемент *чел-* произведен от балтославянского корня *kel- с огласовкой – *о* – этот корень встречается в рус. *кол-ено*, что означает также “род”, “поколение”. От этого же корня произведено рус. *челядь*: “челядь, семья, семейство, младшие члены семьи и работники (вместе)”. Элемент *век-* того же корня, что и лит. *vaikas* – “дитя, ребенок”. Таким образом, сложное слово «человек» означает того, «кто принадлежит нашей большой семье, “наш”, “свой”»³⁴.

Несколько иную интерпретацию предлагает В. Колесов. По его мнению, первая часть в слове *человек* – та же, что и в корне *цел*,

хотя согласный звук в нем другой (вследствие чередования близких звуков). Эта основа встречается в слове «целый» (т.е. неущербный). Старое значение слова *век* – «сила», «мощь», и уже отсюда – «возраст человека». Характерно, что в другом слове с отрицательной приставкой – *увечный* – мы встречаемся с древним значением корня – «бес- сильный». В русских говорах бытует глагол *обезвекнуть*, который значит и обессилеть; «веки изнемогают» когда силы уходят. Итак, «в полном составе морфем слово “человек” обозначает того, “кто имеет полную силу” т.е. *взрослого, мужа, важного для жизни рода члена коллектива*»³⁵. В поговорке: «В пост ни человек, ни детина не крестится» человек – взрослый, зрелый муж – выступает в противопоставлении ребенку – детине. Характерно, что по-украински «чоловик» – мужчина. Хотя женщину на Руси также могли называть словом «человек» (о деятельной и умной княгине Ольге, жившей в середине X в., летописец говорит, что она «бъ мудрейши всех человек»), тем не менее «человек» выступает преимущественно как синоним слова «муж» – *свободный мужчина в расцвете сил*. Дополнительные смыслы выясняются через ряд других оппозиций. В древнерусской литературе человек противопоставлен скоту и зверю. Кроме того, слову «человек», обозначавшему скорее отдельного индивида с его силой, противопоставлялось также собирательное «людие» – масса в единстве.

Не будем забывать, кстати, что русское «люод», «люди» считается родственным не только латышскому *Laudis*, д.-в.-н. *Liut* – «народ», но и древнегреческому *ελευθερος*, что означает «свободный». Таким образом, в основании русского «люди» было заключено противопоставление «свободных» «несвободным». Характерно, что старославянское «людинъ» еще означало «свободного человека»³⁶. По мнению академика Ю.С. Степанова, древнерусское *человек* означало не только зрелого и сильного, но и свободного, никому не подчиненного, кроме как старшему в роде, жителя древнерусского поселения – городища³⁷. Однако позднее, и это хорошо известно из русской литературы, слово «человек», напротив, стало обозначать еще и слугу («Эй, человек!»). Перемену в значении автор связывает с появлением в землях восточных славян торговли челядью, «производившейся воинственными пришлыми варяжскими князьями, вследствие этого термин “человек” теряет значение “свободный” и, напротив, начинает обозначать “слугу”, “раба”». Новое значение слова («человек» – слуга) закрепляется с конца XIV в. Таким образом, древнее представле-

ние о человеке как равноправном и действующем члене рода претерпевало изменения, что было обусловлено, по всей видимости, причинами не только сугубо социального, но и культурно-исторического порядка³⁸. Так что в различные времена «человеками» могли называться разные люди. «Каковы веки, таковы и человеки», – гласит известная пословица...³⁹

Нужно отметить, что для современного гуманитарного знания историческая изменчивость, вариативность представлений человека о себе и мире – аксиома, не нуждающаяся в доказательстве. Гораздо актуальнее вопрос о качественной специфике этих представлений в разных культурах, о характере трансформаций, связанных, например, с переходом от одной эпохи к другой. Тем более что само представление об «эпохах» как устойчивых культурных целостностях все чаще подвергается критике. Несмотря на трудность и проблематичность задачи, стоило бы тем не менее попытаться зафиксировать принципиальные особенности античных, средневековых и нововременных (новоевропейских) представлений о человеке. Специфику историко-культурных исследований, отметил однажды А.В. Михайлов, составляет то, что «они начинают существовать лишь тогда, когда принимаются всерьез все высказывания человека прошлого о своем самоощущении, самоощущении и самопонимании, все его самовыражения и самовыявления в слове и знаке. Если говорить упрощенно, то образ эпохи складывается из ее “объективности” и самоистолкования, но только то и другое уже неразделимо, и “объективность” невычленима из потока самоистолкования»⁴⁰. Для нас это означает, что разговор об особенностях восприятия и образе человека в Античности, Средние века или в Новое время по существу смыкается с вопросом о действительном (так сказать, вполне объективном) характере античного и средневекового человека, об античном и новоевропейском человеке «как таковом».

Сформулированный подход, как мы уже заметили, содержит ряд существенных трудностей. Они коренятся в спорах о возможности применения к историческому материалу таких условных культурно-исторических величин, как Античность, Средние века или Новое время⁴¹, в понимании того, что сам по себе «античный» или «средневековый» человек не является, конечно, «величиной постоянной». Будут ли такие культурно-исторические понятия, как «античный» или «средневековый» человек, «живыми историческими формами» вида

homo sapiens или это лишь «неправомерные абстракции», исторические конструкторы? А может быть, сама эта дилемма является искусственной и неплодотворной? Ведь формы сознания, включая понятия и концепты, столь же «реальны», как и «условны», «историчны». Не углубляясь в методологию, стоит отметить, что если *античный человек* или, положим, *человек эпохи Просвещения* рассматривается как методологическая фикция, и *только*, то такими же фикциями неизбежно оказываются и другие, в том числе и «национальные типы» – русский человек, француз и пр.⁴² Будем последовательны – в этом случае характер фикции приобретает и понятие человека «как такового»... Пусть так, *но тогда нам интересны именно эти «фикции»*, способы их конструирования и представления... Более претенциозно то же самое можно сформулировать и другими словами: «человечество» *реально* (хотя бы в средневековом значении этого самого «реализма»). Поэтому, оставляя в стороне методологические споры, выбирая в качестве «рамки» традиционную культурно-историческую схему, которую в свое время попытался сокрушить еще О. Шпенглер, попробуем уяснить, как понимался и менялся «человек» (его образ и понятие) в пространстве ряда европейских культур...⁴³

Душа и тело, индивид и личность как культурно-историческая проблема. Прежде чем погрузиться в уже обещанное рассмотрение исторических концептов и образов «человеческого» в европейской культуре, задержим внимание на двух проблемах, имевших особенное значение для истории антропологической мысли и философской антропологии в частности. Речь идет о понятиях «души» и «тела», «духа» и «плоти». Обе категориальные пары отличается насыщенность глубоким культурно-историческим содержанием. Для европейской антропологии данные категориальные пары долгое время оставались центральными понятиями, через которые только и осмыслялась проблема человека. История европейской антропологической мысли началась с трактатов «о душе». Метафизика «души и тела» составляла, можно сказать, главный стержень философской антропологии, то, вокруг чего строились все ее рассуждения. Так было с Античности и практически вплоть до начала XX в. (в этом отношении трактат С. Франка «Душа человека» – своего рода лебединая песня антропологической метафизики). Характерно, что когда мыслители

экзистенциального склада, как, например, Х. Ортега-и-Гассет, подчеркивают свое отталкивание от старой антропологии, то мишенью для критики они избирают именно традиционную форму осмысления феномена «человеческого» в категориях «души и тела», «духа и плоти». «Для меня, – часто повторяет Ортега-и-Гассет, – человек в субстанциальном плане – *это не душа и тело, но драма существования*» и «*определенная жизненная задача*»⁴⁴.

XX век не то чтобы напрочь отказывается рассматривать человека в категориях «души» и «тела»; пожалуй, это было бы сильным преувеличением (традиционные категории *души* и *тела* слишком глубоко вкоренены в нашем языке и мировидении, чтобы от них можно было с легкостью избавиться). Но «диспозиция» данных понятий – и это очень характерно – в гуманитарном знании все-таки существенно меняется. От этих перестановок больше всего «потеряла», конечно же, «душа» – понятие, которое в первую очередь попало под подозрение как метафизическое и устарелое. Не только в философской, но и в исторической антропологии XX в. наблюдается интересная динамика, на которую стоит обратить внимание. Речь идет о своеобразном смещении фокуса осмысления человека от «души» к «телу». Проблематика телесного («культура тела», «техники тела», «формы репрезентации телесного») как в философско-, так и в историко-антропологической мысли конца XX столетия приобретает приоритетное значение. Если в начале XX в. философскую антропологию определяли метафизико-идеалистические концепции, в которых первостепенное внимание уделялось категориям «духовной сферы», то в конце XX в. в центре исследовательского внимания оказалась «сфера телесного». Можно много говорить о причинах этого, но одна из них, несомненно, связана с осмыслением именно телесного как *специфически человеческого*. На это пронизательно указал еще Флоренский, заметив, что тело человека – это первое, что называем мы человеком.

«Сегодня, – пишет К. Вальверде, – можно говорить о настоящей культуре тела. Она обладает и собственной философской интерпретацией и собственными текстами о телесности, которые принадлежат уже не только области философии»⁴⁵. Идея тела как «первого человека» получает любопытное продолжение в свете лингвистических данных: «Начнем с утверждения, – отмечает автор монографии, посвященной русской языковой модели мира, – которое может показаться парадоксальным. Оно состоит в том, что *уникальность челове-*

ка, отличающую его от животного мира, русский язык видит не столько в его интеллектуальных или душевных качествах (они-то как раз очень часто наивно распространяются на животных, в особенности домашних), сколько в особенностях *строения и функционирования тела*. Характерно, что слово «тело» в русском языке «нормально употребляется лишь по отношению к человеку». Так, предложение «в овраге обнаружили мертвое тело» не может быть употреблено, если речь идет о трупe животного. Сочувствуя замерзшему животному, особенно маленькому и беззащитному, о нем говорят «*дрожит всем телом*». Тем не менее, персонифицируя животное, ему в первую очередь приписывают те или иные *душевные качества* – ум, хитрость, доброту или злобу, ласковость или верность. В то же время «наш язык отказывается связывать эти качества животного с телесными органами, отвечающими за соответствующие функции у человека».

«Если такие эпитеты, как *умный, хитрый, добрый, ласковый, верный* и т.д. применимы не только к человеку, но и, скажем, к собаке, то мы тем не менее ни за что не скажем о собаке, что у нее *доброе сердце*, или что у нее *стынет кровь*..., не предложим ей *пораскинуть мозгами*...» Сказанное не означает, что, пользуясь языком, мы отказываем животным в наличии органов, аналогичных соответствующим человеческим органам. «Мы прекрасно знаем, что у животных есть и голова, и сердце, кровь, печень, мозги» и т.п. Казус, однако, заключается в том, что мы, как правило, не готовы связать с этими органами «душевную» жизнь животного. «Собака может быть доброй, а кроме того мы знаем, что у нее есть сердце; однако эти два факта существуют в сознании носителей языка независимо друг от друга. Мы не назовем животное *бессердечным*; оно может быть глупым, но не *безмозглым*. Иными словами, специфику “человеческого” по сравнению с “животным” наш язык обнаруживает не столько в сфере самого по себе “телесного” или “душевного”, а именно в органической связи первого со вторым», – заключает А.Д. Шмелёв⁴⁶. Выводы лингвиста представляют интерес, но вряд ли могут быть приняты без оговорок. Стоит, наверное, задуматься над тем, не является ли связывание определенных «душевных качеств» с теми или иными «телесными органами» результатом своего рода элементарной интроспекции, легко распространяемой человеком на других людей, но исключающей из сферы аналогии животное...

Вторая важнейшая философско-антропологическая проблема,

которую невозможно обойти стороной, связана с осмыслением человека в таких категориях, как «индивид» и «личность». Различение этих категорий стало одной из основных тем антропологической мысли с 30-х годов XX столетия. Оно приобрело особую популярность благодаря трудам французских философов-персоналистов. «Идея различения индивида и личности, – пишет Карлос Вальверде, – возникла во Франции в период между двумя мировыми войнами. Французские персоналисты (Э. Мунье, Дени де Ружмон), а также неосхоластики (Ж. Маритен и др.) считали, что различение категорий “индивид” и “личность” может пролить свет на драму человеческого существования в XX в. Они увидели здесь ключ к объяснению многих социальных проблем и недугов, которыми страдало конфликтное и агрессивное европейское общество первой половины XX века». «То была эпоха великих диктатур, великих войн, громадных армий, концлагерей; эпоха мощного индустриального производства и победоносного материализма. И во всех этих ситуациях с человеком обращались как с индивидом, а не как с личностью». Доводы неосхоластиков в защиту различия между индивидом и личностью К. Вальверде резюмирует следующим образом: «Индивид есть часть целого и существует в виду целого, в то время как личность относительно независима от целого. Индивид существует для мира, а мир – для личности. Индивид закрытое существо, личность – открытое...»⁴⁷

В системе европейских антропологических концептов понятие «индивид», кстати говоря, является очень важным показателем определенного культурного сдвига, связанного прежде всего с новоевропейским открытием «социального». Общеизвестно, что понятие «индивидуум» является своего рода калькой с греческого «атом». «Атом» по-гречески – «неделимый», и то же самое означало латинское «индивидуум». На протяжении Средних веков, да и в Новое время в философии понятие «индивидуум» по существу оставалось аналогом аристотелевской «усии», обозначавшей всякую вещь, обладающую самостоятельным статусом, отдельным от других вещей существованием. *Человек* в этом смысле точно такой же «индивид», как цветок или лошадь. Между тем позднее понятие «индивид» закрепляется именно за человеком. Это связано с новоевропейским открытием «материка социального», с формированием отчетливых представлений об «обществе» и осознанием человека преимущественно в аспекте его социальных отношений. Понятие «общество» формировалось через

уяснение его оппозиции «государству». Но рядом с этой оппозицией теории общества широко используют еще одну оппозицию – различие *общества и индивида*. Сопутствующей стороной этого процесса оказывается то, что и «индивид» начинает пониматься *через его отличие от общества, а не так, как это было прежде – как своеобразная выделенная часть природы...* Тогда же, т.е. во второй половине XIX в., формируется языковое противопоставление индивидуализма коллективизму. Вслед за уже названной оппозицией индивида и общества оформляется противопоставление «индивид – личность»...

Для большей части XX в. проблема «индивид – личность» имела невероятно острое социально-политическое звучание: «индивидуалистическое обезличивание», с одной стороны, и «коллективистическое обезличивание» – с другой – два полюса социально-политического развития XX в., которые не могли не приковать к себе внимания философов и социологов, художников и писателей⁴⁸. Вместе с тем характерен плодотворный парадокс: чем более насущной воспринималась проблема личности, тем решительнее интерес к ней преодолевал границы, связывавшие эту тему с актуальной социокультурной ситуацией, выводя исследователей в гораздо более широкое культурно-историческое пространство. Характерно, что проблема «индивид – личность» (в культурно-историческом плане впервые ясно обозначенная еще Я. Буркхардтом) стала одной из ключевых тем *историко-культурных* исследований. В связи с этим в пространстве гуманитарного знания возникло множество довольно интересных и далеко не схоластических вопросов: В каждой ли культуре существует «личность»? Каждая ли культурная традиция способствует формированию «личностного начала»? Знакомо ли понятие личности архаическим и восточным культурам, а если нет, то можно ли отсюда заключить, что и сама личность в пространстве ряда культур еще отсутствует? И вообще, когда в истории европейской культуры, например, начала формироваться личность? Случилось ли это в эпоху Возрождения или все же могло произойти несколько раньше?

Надо сказать, что обращение к историко-культурным исследованиям способствовало как лучшему уяснению различий между «личностным» и «индивидуальным», так и снятию остроты их противопоставления, что было столь характерно для философов-персоналистов. С одной стороны, историко-культурные исследования показывали, что два этих понятия – «индивид» и «личность» – не

нужно смешивать, как это сравнительно недавно сплошь и рядом делалось⁴⁹. С другой стороны, выяснилось, что «индивидуализм», постоянно привлекаемый к объяснению целого ряда феноменов различных эпох, может иметь разное содержание. М. Фуко предлагает различать три аспекта индивидуализма: во-первых, позицию, наделяющую индивида в его неповторимости абсолютной ценностью и приписывающую ему высокую степень независимости от группы, к которой он принадлежит; во-вторых, повышенную оценку частной жизни, а также форм домашней деятельности и сферы патримониальных интересов; в-третьих, интенсивность отношения к себе, внутренних связей с самим собой – т.е. все то, что Фуко назвал «культурой себя». «Известны общества и социальные группы, где индивидуум вынужден утверждать свою ценность, совершая действия, которые выделяют его, но при этом его частной жизни и отношению к себе не придается сколько-нибудь существенного значения. Но есть и такие общества, в которых отношение к себе интенсивно и развито, а тенденция к повышению ценностного статуса индивида – отсутствует...»⁵⁰

В связи с обсуждением проблемы личности в философской, социальной и культурной антропологии XX в., в связи с тем, что названная тема, как уже было сказано, получила развитие в историко-культурных исследованиях, особое значение приобрели работы филологов, нацеленные на изучение соответствующей персонологической «терминологии». Мы не будем сейчас вдаваться в историю европейской персонологии – в историю терминов и понятий, которыми обозначалась личность. Тем не менее исследовательские парадоксы в этой сфере необходимо отметить. Замечено, что даже в такой ориентированной на развитие индивидуальности культуре, какой является культура классической Греции, понятие, близкое нашей теперешней «личности», еще отсутствует. Греческое соответствие латинскому *persona* – *проболон* – не является обозначением личности. В философском словаре Античности, замечает Хавьер Субири, полностью отсутствовало понятие и само слово «личность». В связи с этим испанский философ высказывает заключение, что греческой метафизике была присуща *«фундаментальная и непоправимая персонологическая ограниченность»*⁵¹. Примечательно, что вывод о непоправимой ограниченности греческой метафизики приобретает обобщающий культурный характер, он затрагивает не только метафизику, но и античного человека в целом. Отсутствие понятия «личность» в литера-

туре и философии оказывается показателем *отсутствия личности* в древнегреческой культуре. В связи с этим стоит напомнить позицию Ж.П. Вернана, которая представляется нам более выверенной: «Нет и не может быть совершенной модели индивида, абстрагированной от хода истории человечества... Поэтому цель исследования состоит вовсе не в том, чтобы установить, существовала ли индивидуальная личность в Древней Греции или нет, – но в том, чтобы попытаться обнаружить, чем была древнегреческая личность и как ее различные характеристики отличаются от того типа личности, который известен нам сегодня»⁵².

Поскольку слова «личность» в древности не существовало (не только греческое *πρόσωπον*, но и латинская *persona* имеют мало общего с современным понятием о «личности»), нас подводят к заключению о том, что и личности «как бы» не было. Если предмет не именован, не назван, то он и не существует в поле культурного сознания. Но ведь с не меньшим основанием можно указать и на то, что понятия, близкого нашей «природе», у греков, например, тоже не существовало. Или на то, что в греческой архаике, включая Гомера, отсутствует, еще как бы не найдено слово для обозначения «мира как целого»... Хочется спросить, что же, однако, из всего этого следует? Мы располагаем рядом интересных наблюдений, касающихся истории формирования ряда очень важных для современного человека концептов. В свое время В. Ярхо опубликовал статью с броским названием «Была ли у древних греков совесть?», в которой утверждал, что концепт «совесть» для греческой архаики нерелевантен, что, фигурально выражаясь, «стыд» у греков был, а вот «совести» еще не было⁵³. Как и в случае с «личностью», это очень интересная ситуация, порождающая массу вопросов. Если, скажем, обращаясь к материалу античной лексики, мы не находим там слова, соответствующего нашему концепту «культура», то что отсюда будет следовать: должны ли мы сделать заключение о несуществовании *самой* культуры, или придется ограничиться предположением об отсутствии соответствующего современному *представления «о культуре»*?!

Конечно, сейчас мы упрощаем ситуацию. В случае с понятиями природы, мира или культуры (чему приблизительно соответствует греческая «пайдейя») нам ясно, что речь идет не об *отсутствии* природы, мира или культуры, а об особенностях, скажем так, античных представлений о них. В случае с такими понятиями, как «совесть»

или «личность», ситуация существенно сложнее, поскольку здесь *объективно-предметная и понятийная сферы предельно сближаются*. Ведь, говоря о «совести», мы как будто имеем дело с явлением, связанным исключительно со сферой сознания. Характерно, что в русском языке, например, «совесть» и «сознание» – очень близки по происхождению. Глагольная форма – со-ведать; со-ведать значит сознать. Поэтому исходно «совесть» как бы нацело совпадает с «сознанием»⁵⁴. Точно так же и «личность» – реальность иного плана, нежели «извне поданная» предметность. В этой ситуации тем более важно помнить о том, какие заключения могут вытекать из наличия или отсутствия того или иного слова. Представляется, что (как это ни старо) нам по-прежнему надо стараться четко различать – *предмет*, соответствующее ему то или иное *слово*, наличное или отсутствующее в языке эпохи, а также сферу *понятия и представления* – область культурных концептов. Тем более что эти сферы находятся в очень сложных, порой противоречивых отношениях друг с другом, когда то или иное слово может то опережать, а то и отставать от соответствующего ему развивающегося понятия.

Возможно, что тезис о своеобразном запаздывании лексической сферы от сферы предметно-понятийной стоит применить и к изучению «античной личности» (лексической фиксацией которой, как полагают многие исследователи, являлось не *прόσωπον* – *персона*, а *телο* – *σώμα*). Характерно, что сомнений по поводу наличия или отсутствия сознания личностного начала не избежало и Средневековье. (По понятным причинам лишь возрожденческий индивидуализм остался вне подозрений в отсутствии ясно выраженного и вполне осознанного личностного начала. Ренессансная культура, как известно, была истолкована именно как эпоха открытия индивидуальности и личности.) Применительно к европейскому Средневековью подозрение в отсутствии «личностного начала», надо сказать, тем более парадоксально, что именно в рамках средневековой схоластики (причем уже на рубеже Античности и раннего Средневековья) как раз и была выработана практически вся та *персонологическая терминология*, которую мы широко используем ныне при описании феномена человека...⁵⁵ Как видно, проблема оказалась довольно запутанной и сложной. Думается, что приблизиться к ее решению можно не умозри-

тельными дистинкциями, а лишь в рамках комплексных историко-филологических и историко-антропологических исследований – исследований феномена «человеческого» в пространстве конкретных исторических культур.

Примечания

¹ *Диоген Лаэртский*. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. – М.: Мысль, 1979. – С. 246. Насколько указанное определение в действительности является платоновским – сказать трудно. Скорее всего, описанная здесь ситуация восходит к околоплатоновскому школьному диалогу «Определения» (см.: Платон. Диалоги. – М.: Мысль, 1986). В нем человек характеризуется как существо «бескрылое, двуногое, с плоскими ногтями»; причем далее следует важное уточнение: «*Единственное из существ, восприимчивое к знанию, основанному на рассуждениях (logoi)*» (Определения, 415 а). То, что Диоген из Синопа «не заметил» этого довольно важного уточнения, – вполне объяснимо. Еще Платон обращал внимание на определенный изъян в диогеновой способности зрения: «Чашу я вижу, а идею чаши, или чашность, – нет», – говорил Диоген. – «Чтоб видеть чашу, – парировал Платон, – достаточно глаз, чтоб видеть “чашность”, необходимо иметь еще и ум» (См.: *Диоген Лаэртский*. VI, 53).

² *Шелер М.* Человек и история // *Шелер М.* Избранные произведения: Пер. с нем. – М.: Гнозис, 1994. – С. 71.

³ Там же. – С. 75, 78.

⁴ Там же. – С. 80–82. Практически одновременно с Шелером (в 1920-е годы) свой взгляд на понятие о человеке как *homo faber* излагал П. Флоренский. Его толкование понятия *homo faber* существенно отличается от позиции М. Шелера. «Человек, – пишет Флоренский, – есть “существо, строящее орудие труда”. Он должен быть определен как *homo faber*, как ζῷον τεχνικόν. Это не ново. Уже в конце XVIII века Вениамин Франклин определил человека как “животное, делающее орудия”, “the man is a tool-making animal”. Не следует смущаться словом ζῷον и заподозривать в нем обязательный привкус эволюционизма. В отличие от слова “θηρ – зверь, *bestia*”, оно, подобно латинскому “*animal*”, означает всякое живое существо как таковое, и может относиться не только к зверям и скотам, но и к человеку, даже к существам горным... Херувимы называются в Священном Писании ζῷον., а в определении, приписываемом Платону, сказано, что “*τον θῶν ζῷον ἀθάνατον εἶναι*”, то есть что “Бог есть животное бессмертное...” “*animal immortale*” – как гласит латинский перевод. Итак, в сочетании “животное, строящее орудия”, не “животное”, а именно его орудиестро-

тельная деятельность ставит нам вопрос... Орудие есть искусственно выделенная часть среды, окружающей организм; ...будучи внешним организму, она может соединять его со средою... “Мы можем с полным правом сказать, – развивает ту же мысль в 1855 году Герберт Спенсер, – что соответствие между организмом и его средою, в самых высших своих формах, выполняется при помощи *дополнительных чувств и дополнительных членов*. Все наблюдательные инструменты... суть искусственные расширения чувств, а все рычаги... суть искусственные удлинения членов. Увеличительное стекло прибавляет только одну лишнюю чечевицу к чечевицам, уже существующим в глазе. Лом представляет лишь один лишний рычаг, прибавленный к ряду рычагов, составляющих руку и ручную кисть”» (*Флоренский П.А.* Соч.: В 4 т. – М.: Мысль, 2000. – Т. 3 (1). – С. 383–384). Основываясь на идее о *homo faber*, Флоренский рассматривает мир техники в качестве органопроекции, т.е. как продолжение и усиление наших органов тела. «Техника есть сколок с живого тела или, точнее, с жизненного телообразующего начала. Живое тело... есть первообраз всякой техники» (там же. – С. 402).

⁵ *Бахтин М.М.* Достоевский. 1961 г. // *Бахтин М.М.* Собр. соч.: В 7 т. – М.: Русские словари, 1996. – Т. 5: Работы 1940–1960-х годов. – С. 366–367.

⁶ *Аскольдов С.* Концепт и слово // *Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология.* – М.: Академия, 1997.

⁷ *Лихачёв Д.С.* Концептосфера русского языка // *Русская словесность. От теории словесности к структуре текста: Антология.* – М.: Академия, 1997. – С. 287.

⁸ См.: *Степанов Ю.С.* Константы. Словарь русской культуры. – М.: Языки русской культуры, 1997.

⁹ *Фрейденберг О.М.* Введение в теорию античного фольклора // *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. – М.: Восточная литература РАН, 1999. – С. 37.

¹⁰ *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление // *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. – М.: Педагогика-Пресс, 1994. – С. 63.

¹¹ См.: *Леви-Строс К.* Тотемизм сегодня // *Леви-Строс К.* Первобытное мышление. – М.: Республика, 1995. См. также: *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. – 2-е изд. – М.: Наука, 1995. – С. 165.

¹² *Бенвенист Э.* Словарь индоевропейских социальных терминов. – М.: Прогресс, 1995. – С. 242.

¹³ См.: *Алексеев Е.А.* Предисловие // *Мифы, предания, сказки кетов.* – М.: Восточная литература РАН, 2001. – С. 7.

¹⁴ См.: *Фрейденберг О.М.* Указ. соч. – С. 37. «Первоначальное значение человека – “соплеменник”, и племена в целом только это и означают своими наименованиями».

¹⁵ Бенвенист Э. Указ. соч. – С. 242.

¹⁶ Леви-Строс К. Раса и история // *Леви-Строс К. Путь масок*. – М.: Республика, 2000. – С. 329. Ср. в связи с этим работы, посвященные «образу врага», «образу тела врага» во время войн и военных конфликтов (*Ермаченко И. Тело врага: Стереотипы изображения в отечественной прессе времен Русско-японской и Первой мировой войн // Репрезентации телесности*. – М.: РГГУ, 2003. – С. 57–71).

¹⁷ Бенвенист Э. Указ. соч. – С. 343.

¹⁸ Вико Дж. Основания Новой науки об общей природе наций. – М.: REFL-book, 1994. – С. 216. Ср. замечание А. Лосева: «В то время как для немца человек (Mann, Mensch) есть нечто мыслящее, для римлянина – только персть земная (homo родственное с humus)» (*Лосев А.Ф. Эллинистически-римская эстетика*. – М.: Мысль, 2002. – С. 36).

¹⁹ См.: *Видаль-Накэ П. Черный охотник. Формы мышления и формы общества в греческом мире*. – М.: Ладомир, 2001. – С. 52.

²⁰ Ср.: *Леви-Брюль Л. Первобытное мышление // Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении*. – М.: Педагогика-Пресс, 1994. – С. 233.

²¹ *Онианс Р. На коленях богов. Истоки европейской мысли о душе, разуме, теле, времени, мире и судьбе*. – М.: Прогресс-Традиция, 1999. – С. 123–124.

²² См.: *Леви-Строс К. Структурная антропология* – М.: Наука, 1985. – С. 196.

²³ См.: *Франк-Каменецкий И.Г. Растительность и земледелие в поэтических образах Библии и в гомеровских сравнениях // Франк-Каменецкий И.Г. Колесница Иеговы*. – М.: Лабиринт, 2004. – С. 153–190.

²⁴ См.: *Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра*. – М.: Лабиринт, 1997. – С. 63.

²⁵ *Данте А. Божественная комедия. Ад, XIII. 22 и след.* Интересно, что представления о *древовидности* человека дают знать о себе и в русском «языковом сознании». Жизнь человека, заметил однажды Г. Гачев, можно представить как путь *от животного к дереву*. В ребенке-дитяте больше говорит животное: «Дитя ест и боится, что его съедят. Сам утроба и только из утробы – боится опять в утробу попасть... Дети любят животных, растения начинают любить позднее... И, собственно, путь человека от заинтересованности животным – к интимному сочувствию с растением. Старики-садоводы..., а мертвые – трупы (труп по-болгарски, старославянски – “полено”, “дерево”). Вот и получается, что жизнь человека – путь от животного к дереву: когда мал – при-землен, от нее пружинит и отталкивается – катится самоходный животик. А растет (недаром это слово от “растения”) – тяготеет быть взрослым – по-рослью. А как пошел в рост – так и деревенеть начал: медленнее движения, на одном месте все чаще; старик же – так вообще прирастает: словно человек живет-живет, кружит-кружит, но круги все теснее, которыми ходит, уже, словно точку себе

выскакивает навечно прикрепиться. И прорасти. И так и есть: зарывается как зерно в борозду, в могилу – на пророст» (*Гачев Г. Жизне-мысли. – М.: Правда, 1989. – С. 25).*

²⁶ *Платон. Менексен. 238 а; ср.: Аристотель. О возникновении животных. 716.*

²⁷ *Онианс Р. Указ. соч. – С. 268–269.*

²⁸ *Ср.: Платон. Горгий. 493.*

²⁹ *Брагинская Н.В. Надпись и изображение в греческой вазописи // Культура и искусство античного мира. – М.: ГМИИ, 1980. – С. 52.*

³⁰ *Томсон Дж. Исследования по истории древнегреческого общества. – М., 1958. – Т. 1. – С. 247.*

³¹ *Гиппократ. О семени и природе ребенка. I. 9.*

³² Характерно, что в эмбриологии Аристотеля («О возникновении животных») формирование плода в утробе регулярно сопоставляется с процессами «варения» (πεψις) соков в материнском чреве-сосуде. Здесь используется самая что ни на есть кухонная терминология – пепсис кипячением, варением, жарка и др. Самый яркий пример – то, как Аристотель описывает формирование кожных покровов плода: они формируются «подобно тому, как в процессе жарки на вареных кушаньях образуется корочка, или пленка». Гиппократ сравнивает формирование плода в материнском чреве с выпечкой хлеба.

³³ *Черных П.Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. – М.: Русский язык, 1993. – Т. 2. – С. 378.*

³⁴ *Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 555.*

³⁵ *Колесов В.В. Древняя Русь: наследие в слове. Мир человека. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2000. – С. 153.*

³⁶ *Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. – М.: Азбука, 1996. – Т. 2. – С. 545.*

³⁷ *Степанов Ю.С. Указ. соч. – С. 556.*

³⁸ По наблюдению В. Колесова, значение «прислуга» имелось еще в греческом «антропос» и через переводы могло повлиять на переносное значение русского «человек-слуга». В «Уложении 1649 года», так же как и в «Домострое», «человек» – слуга в городском доме хозяина. «Смена социальных отношений, – подчеркивает автор, – видоизменяет значение старого термина: *свободный и сильный человек превратился в слугу*» (*Колесов В.В. Указ. соч. – С. 156*). Определенную роль в этой трансформации могло играть средневековое христианское миросозерцание, в котором человек воспринимается как «слуга» и «раб Божий». Подобное восприятие человека способно было оказать непосредственное воздействие на формирование нового значения – на то, что за «человеком» закрепилось значение «прислуги»...

³⁹ А. Белый полагал, что смысл слова «человек» лежит на поверхности, его не надо искать глубоко: человек, утверждал он – это *чело века*, т.е. как бы существо, несущее на своем челе «лик времени».

⁴⁰ Михайлов А.В. Из истории характера // Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры. – М.: Наука, 1990. – С. 48.

⁴¹ Концепция трех эпох в развитии европейской истории оформилась среди немецких и французских эрудитов XVII в. Именно они стали делить историю человечества на три эры: Античность, Средневековье, Новое время. Со временем к этим культурно-историческим категориям стали прибавлять Новейшее время – охватывавшее «последний век» в череде столетий. Хотя эта концепция до сих пор не совсем утратила свое историческое значение, однако воспринимается она сегодня гораздо менее непосредственно – как методологический прием, а не только как историческая реальность «высшего порядка».

⁴² Ср.: Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках распространения национализма. – М.: Канон-пресс, 2001.

⁴³ См.: Рожанский И.Д. Античный человек // О человеческом в человеке. – М., 1991. – С. 282–298.

⁴⁴ Ортега-и-Гассет Х. Вокруг Галилея (схема кризисов) // Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. – М.: Весь мир, 2000. – С. 378.

⁴⁵ См.: Вальверде К. Философская антропология. – М., 2000. – С. 313 и сл. Ср.: Мерло-Понти М. Человек и его заключения // Мерло-Понти М. Знаки. – М.: Искусство, 2001. – С. 261.

⁴⁶ Шмелёв А.Д. Русская языковая модель мира. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – С. 26–27.

⁴⁷ Вальверде К. Указ. соч. – С.37.

⁴⁸ Коллективистическое обезличивание – социалистическое омассовление человека и капиталистическое индивидуалистическое обезличивание, когда общество выступает как скопление автономных индивидов, вели, считает К. Вальверде, по существу к одному результату, порождая «массовое и анархизирующее общество, в котором диктатор или партия в конце концов начинают железной рукой проводить в жизнь свою волю» (Вальверде К. Указ. соч. – С. 36).

⁴⁹ Еще у Я. Буркхардта «личность» и «индивидуальность» выступают как понятия фактически тождественные. Между тем «индивидуальность», – отмечает видный отечественный историк-медиевист А.Я. Гуревич, – это такая человеческая личность, которая осознает не просто самое себя, а осознает свою специфичность, неповторимость, обособленность» (Гуревич А.Я. Культура Средневековья и историк конца XX века // История мировой культуры. Наследие Запада. – М.: РГГУ, 1998. – С. 277).

⁵⁰ Фуко М. Забота о себе. История сексуальности – III. – М.: Рефл-бук, 1998. – С. 50.

⁵¹ Subiri X. El hombre y Dios. – Madrid, 1984. – P. 323.

⁵² Цит. по: Шартье Р. Интеллектуальная история и история ментальностей: Двойная переоценка // Новое литературное обозрение. – М., 2004. – № 66. – С. 27.

⁵³ Ярхо В.Н. Была ли у древних греков совесть? (К изображению человека в аттической трагедии) // Античность и современность: К 80-летию Ф.А. Петровского. – М., 1972. – С. 251–263; Столяров А.А. Феномен совести в античном и средневековом сознании // Историко-философский ежегодник '86. – М.: Наука, 1986. – С. 21–35. Ср.: Арутюнова Н.Д. О стыде и совести // Логический анализ языка. Языки этики. – М., 2000. – С. 54–79. См. также: Зелинский Ф.Ф. Древний мир и мы. – СПб.: Алетейя, 1997. – С. 38–39; Доддс Э.Р. Греки и иррациональное. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 48–98. Одним из первых противопоставление «совести» и «стыда» как «внутреннего человека» человеку «внешнему» использовал Августин (см.: О граде божием, I, XIX).

⁵⁴ В русском языке «совесть» является калькой с древнегреческого «сυνείδησις» (συνείδησις) (см.: Зелинский Ф.Ф. Древний мир и мы. – СПб.: Алетейя, 1997. – С. 38–39). Слово συνείδησις характерно для языка Нового Завета, а до того оно встречается очень редко (единичные случаи – в греческой трагедии).

⁵⁵ См.: Гуревич А.Я. Культура Средневековья и историк конца XX века // История мировой культуры. Наследие Запада. М.: РГГУ, 1998. – С. 295–297; Вальверде К. Указ. соч. – С. 40–42; Будагов Р.А. История слов в истории общества. – М.: Просвещение, 1971. – С. 134–139. Как заметил А.Я. Гуревич, для историка-медиевиста категоричные заключения философов и культурологов об отсутствии «личности» в Средние века кажутся тем более парадоксальными, что термин «persona» в Средние века часто употреблялся, причем не только для обозначения «лик» Божьих», но и при описании человека. Некоторые «авторы словарей», – отмечает А. Гуревич, – этого до сих пор не знают, потому что не дали себе труда снизойти с заоблачных высот» теологической проблематики, обратившись к текстам, которые дают более широкое понятие о повседневных средневековых представлениях о человеке и о том, в каких «терминах» осуществляется самоописание «средневекового человека».

Список литературы

1. Бубер М. Проблема человека // Бубер М. Два образа веры. – М.: Республика, 1995. – С. 157–232.
2. Вальверде К. Философская антропология. – М.: Христианская Россия, 2000. – С. 14–59.

3. *Видаль-Накэ П.* Черный охотник. Формы мышления и формы общества в греческом мире. – М.: Ладомир, 2001. – С. 45–68.
4. *Гвардини Р.* Конец Нового времени. Попытка найти свое место // Самосознание культуры и искусства XX века. – М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – С. 169–227.
5. *Гуревич А.Я.* Культура Средневековья и историк конца XX века // История мировой культуры. Наследие Запада. – М.: РГГУ, 1998. – С. 274–318.
6. *Колесов В.В.* Древняя Русь: Наследие в слове. Мир человека. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2000. – С. 137–202.
7. *Леви-Строс К.* Раса и история // *Леви-Строс К.* Путь масок. – М.: Республика, 2000. – С. 323–356.
8. *Мерло-Понти М.* Человек и его злоключения // *Мерло-Понти М.* Знаки. – М.: Искусство, 2001. – С. 258–279.
9. *Мунье Э.* Манифест персонализма // *Мунье Э.* Манифест персонализма. – М.: Республика, 1999. – С. 267–410.
10. *Ортега-и-Гассет Х.* Человек и люди // *Ортега-и-Гассет Х.* Избранные труды. – М.: Весь мир, 1997. – С. 480–698.
11. *Степанов Ю.С.* Константы. Словарь русской культуры. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 40–76, С. 551–569.
12. *Флоренский П.А.* У водоразделов мысли // *Флоренский П.А.* Соч.: В 4 т. – М.: Мысль, 2001. – Т. 3 (1). – С. 373–422.
13. *Франк С.* Душа человека // *Франк С.* Реальность и человек. – М.: Республика, 1997. – С. 4–207.
14. *Хайдеггер М.* Европейский нигилизм // *Хайдеггер М.* Время и бытие. – М.: Республика, 1993. – С. 63–177.
15. *Шелер М.* Человек и история // *Шелер М.* Избранные произведения: Пер. с нем. – М.: Гнозис, 1994. – С. 70–97.
16. *Шмелёв А.Д.* Русская языковая модель мира. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – С. 19–36.
17. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. – М.: Мысль, 1993. – Т. 1. – С. 128–188.
18. *Эванс-Причард Э.* История антропологической мысли. – М.: Восточная литература РАН, 2003. – 356 с.

Л.Н. Голубева

МЕТАМОРФОЗЫ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ: ЧЕЛОВЕК В ВИРТУАЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

Аннотация. Предметом обсуждения в статье является анализ влияния глобализации и виртуальных технологий передачи информации на характер массовой культуры в период цивилизационного сдвига к постиндустриальному обществу. Автор показывает, что проникновение элементов художественной практики постмодернизма резко понизило существовавший в индустриальных обществах «срединный уровень» массовой культуры, а виртуальные технологии в качестве индустрии «образов» усугубляют ситуацию, ибо виртуальный образ – реализовавшаяся постмодернистская метафора «испарения смыслов», связанных вертикалью трансцендентных ценностей Добра, Истины, Красоты. Соответственно, массовая культура теряет роль маркера культурного развития человека, дезориентирует его в пространстве культуры, возведя на «пьедестал» игровую идентичность взамен социокультурной.

Ключевые слова: постиндустриальное общество, массовая культура, симулякр, постинтеллектуализм, Интернет, культурно-цивилизационные коды, виртуальное пространство, гипертекст.

Annotation. The subject of discussion in the article is the analysis of the influence of globalization and virtual technologies of information transmission on the character of mass culture. The author shows that penetration of elements of postmodernism artistic practice sharply lowered the “average level” of mass culture existing in industrial societies; virtual technologies as the industry of “images” increase the situation, because a virtual image is a realized postmodernist metaphore of “evaporating mean-

ings” connected with the vertical line of transcendent values of the Good, Truth, Beauty. Correspondingly, mass culture loses the role of the marker of man’s cultural level, confusing him in the cultural area, cultivates disrespect to classical Locos of culture, elevating to the “pedestal” game identity instead of socio-cultural one.

Keywords: postindustrial society, mass culture, simulacrum, post-intellectualism, internet, virtuality, hypertext.

Д. Белл, теоретик постиндустриального общества, в 70-е годы XX в. предсказал «конец» истории, т.е. превращение истории в простое нагромождение событий: «Поезд истории, приведенный в движение ускорением познания, сойдет с рельсов»¹, растворение бинарной оппозиции «природа – культура» в сплошном разнообразии, в котором царят рок и случай, а техническим миром управляют рациональность и энтропия, разрыв социальных связей: «Общество все в большей мере становится паутиной сознания, формой воображения, реализуемой в виде социальной конструкции»², а человек в своей приватной экзистенции «будет жить в страхе и трепете»³. Прогнозы Д. Белла в определенной степени сбываются – современная ситуация «стихийного постмодерна» – итог исчерпания духовных ресурсов индустриальной цивилизации, нашедшая свое теоретическое оправдание в философии постмодерна. Объектом критики постмодернистов стали и Разум, культура, прогресс, «при этом постмодернисты устанавливают прямую связь между тотальностью как якобы сущностной чертой рационализма и тоталитаристскими тенденциями в обществах XX в. Знаменитый девиз Ф. Бэкона “Знание – сила!” по их мнению, вырождается во власть над умами людей. Ж. Деррида ввел термин “логоцентризм” для обозначения классического логоса культуры. Главным пороком классической культуры он полагает иерархическое строение, воспроизводимое метафизикой присутствия»⁴.

«Борьба с метафизикой присутствия» характерна и для массовой культуры – социального маркера культурного развития в индустриальной цивилизации. Массовая культура выполняла функцию первичной инкультурации индивида (речь идет об усвоении на уровне стереотипных операционных механизмов «образцов» социального поведения и базовых ценностных ориентаций без деятельностной проблематизации). Проблема заключалась в следующем – достигает ли массовая культура уровня срединной культуры цивилизованного

общества, предохраняющего от «восстания масс» (Х. Ортега-и-Гассет) и «бегства от свободы» (Э. Фромм). Ситуация «стихийного постмодерна» снимает данный вопрос по причине замещения традиционных информационных технологий стимулятивными (виртуальными), культивирующими игровую идентичность взамен социально-культурной, характерной для индустриальных обществ. А.В. Захаров пишет: «Индивиды не “прилепляются” накрепко к определенным культурным образцам и традициям, а свободно меняют их, подобно маскам, в зависимости от конкретной коммуникативной ситуации. Современная массовая культура предлагает широкий выбор готовых образцов и стилей поведения. Люди выбирают на “символическом рынке” подходящие, по их мнению, образцы, пытаются имплантировать их в ткань своей повседневной жизни. Формирование социально-культурной идентичности происходит как “сверху”, так и “снизу”, в результате весь процесс в целом приобретает стихийный, непредсказуемый характер»⁵.

Изменения в возможных траекториях человека в мире культурных форм в переходный период к постиндустриальной цивилизации фиксирует искусство. Сравним образы человека в искусстве начала и конца XX столетия. Так, поэтическая феноменология австрийского поэта Р.-М. Рильке являет нам образ человека, поражающий своей обезличенностью. С.П. Батракова пишет: «Ему (Р.-М. Рильке. – Л.Г.) видятся люди, которые носят свои лица, как одежду, – одни подолгу годами (лица изнашиваются, стираются, пачкаются, их нужно отдавать в чистку), другие, напротив, часто меняют свое обличье. Или почти сюрреалистический образ: женщина закрыла лицо рукой, и оно отпечаталось на ладонях, оставив голову. Человек в современном мире потерял свое истинное лицо, люди теперь “ни лицедеи, ни просто люди”, их облик и внутренний мир, само их существование дробятся и теряются в этой раздробленности»⁶. Но социальное калькирование индустриальной цивилизации не смогло отменить тоску человека по целостности в поиске метафизики бытийственности в социуме. Многие художники – Поль Сезанн, Амедео Модильяни, Пикассо «голубого периода» изображали человека как одинокую, несообщаемую сущность, которая страдает, т.е. ощущает катастрофичность существования в деперсонализированном социуме. Поэт Поль Валери в культовом для сюрреалистов произведении «Вечер с господином Тэстом» как бы осуществил эксперимент: «очистил» в ходе феноменоло-

гической редукции сознание героя – Тэста – от стереотипов, чужих мнений, идей, и осталось «страдание»: «Я борюсь со всем, кроме страданий моего тела... страдать – значит оказывать чему-либо высшее внимание»⁷.

В постмодернистском искусстве человек предстает в виде симулякра, некой инсталляции, в которой он исчезает в пределе – в пустоте. Но симулякр не имеет референта в действительности, это – кажимость. Так, Н. Маньковская, анализируя творчество Д. Пригова, пишет: «Существенную роль играет собственный имидж-симулякр; персонаж Дмитрия Александровича выражает самооценку автора: "...Я не есть полностью в искусстве, я не есть полностью в жизни, я есть эта самая граница, этот квант перевода из одной действительности в другую"»⁸. Что касается новых направлений (постинтеллектуализм, соцарт, актуальное искусство, граффити и др.), то материалом для художников служит «мусор быта», химеры массового сознания или же откровенный гламур. При этом постмодернистское искусство «паразитирует» и на материале массовой культуры по тем же принципам шаблонизации, пародирования и схематизации, которые лежали в основе строительства самой массовой культуры. Главное для постмодерниста – достичь мгновенного считывания на уровне подсознания с блокировкой рефлексивной компоненты мышления реципиента. К примеру, текст современной драматургии строится по закону зрелища, и следует согласиться с оценкой критика А. Кузнецовой: «Сейчас превозобладали спектакли "другие", альтернативные, не про жизнь... Разорван сюжет, разрушены связи, от картин бытия остались мгновения, кадры, вместо сложных характеров – маски, вместо сквозной истории – клиповая нарезка»⁹.

Итак, замена образа человека как одинокой, несообщаемой сущности в художественном авангарде начала XX в. инсталляцией-симулякром в постмодернизме – знаковое явление «бегства от человека». Как отмечают авторы «Культурологии» под редакцией Г.В. Драча: «Великая триада: дух – душа – тело, гармонизация основных частей, которая всегда была одной из самых трагических проблем человеческих цивилизаций, рассыпалась»¹⁰.

С появлением виртуальных компьютерных технологий и Интернета – свободного конгломерата взаимосвязанных компьютерных сетей логика виртуальной реальности стала императивом для многих сфер общественной жизни (даже если компьютеры не используются), и

виртуальность стала подрывать антропологические, социальные основы жизнедеятельности людей, разрушая культурно-цивилизированные коды. В отличие от фотоискусства и кинематографа виртуальные технологии отнюдь не занимаются познанием «человеческого духа». Такие жанры, как фотопортрет и крупный план актера в кадре, передают движение души без слов, от сознания к сознанию, от сердца к сердцу, от души к душе. Виртуальное пространство – иное, его мир отличается от земного. По замечанию А.М. Орлова, виртуальный мир – неумелая имитация земного: «Он унаследовал все “родовые” черты младенчества: и плавную замедленность лунарной гравитации, и “имматериальность” своих объектов, и отсутствие инерционности; и неловкость движений зомби, управляемых неумелым “духонпохитителем”»¹¹. Фотоискусство и кинематограф «выросли» как виды искусства на фундаменте антропоцентристской концепции самовыражения автора. Напротив, мир компьютерной анимации – продукт виртуалистских технологий, анонимный. Исчезает главное – вертикаль человеческого духа – трансцендентные ценности классического Логоса культуры. Виртуальные феномены не имеют экзистенциальной ценности, к примеру, это условность гибели персонажа в видеоиграх. Вот почему эстетика виртуалистики имеет множество критиков, однако ее апологеты считают, что виртуальный мир есть возврат к мистической практике медитаций в «лоне Вселенского сознания», и, по замечанию А.М. Орлова, «это может сформировать будущую, проективную психику, соответствующую бытию в тонких планах Вселенной»¹².

В контексте восточных эзотерических учений медитация – средство «расширения сознания», когда человек осознает «космические планы бытия», т.е. приобретает модус космического сознания. Описание данного состояния сознания имеется у П.Д. Успенского: «В его мозг проникла мгновенная молния Брамического сияния и с того времени навсегда осветила его жизнь. На его сердце (медитирующего. – Л.Г.) упала капля Брамического блаженства, оставив там навсегда ощущение неба. Среди других вещей, в которых он не то что стал верить, а которые он увидел и узнал, было сознание того, что Космос не есть мертвая материя, но живое Присутствие, что душа человека бессмертна, и что Вселенная построена и создана так, что без всякой возможности случайностей, все действует для блага каждого и всех, что основной принцип мира (это есть то, что мы называем любовью,

и что счастье каждого несомненно»¹³. Однако когда К.Э. Циолковский развил данный мотив в своей «Космической Этике», то он пришел к выводу о том, что «Вселенная в общем не содержит горести и безумия. Ее радость и совершенства производятся ею самой»¹⁴. Собственно, космическая этика носит панпсихический характер – это «этика» киборга, который не знает оппозиции Добро и Зло. И поэтому происходит размыwanie границ человеческого. Киборг не нуждается и в искусстве, для которого, по мнению Хосе Ортега-и-Гассета, «постоянным и абсолютным является процесс самопознания человека, все время стремящегося рассмотреть себя в более сложной системе координат, понять и увидеть со стороны»¹⁵. В связи с этим обращает на себя внимание тот факт, что в своем развитии эстетика «видеоглаза» виртуалистики отказалась от художественно-образных средств кинематографа. Это прежде всего отказ от монтажа ради гипертрофии изобразительности, следствием которой выступает распадение художественного образа. Принципы «видеоглаза»: 1) имитация человеческих ситуаций в зеркале Вселенной, 2) дезинтеграция тела персонажа и предметности, отрицание законов земного тяготения, 3) принцип абсолютного тождества/жизнь – смерть, верх – низ, человек – вещь, т.е. неодушевленное, 4) имитация периферического зрения человека, подаваемого с резкостью, т.е. присвоение ему статуса фокусного зрения, 5) геометризация телесности и пейзажа/чертеж вместо пейзажа, 6) визуализация фантазмов человеческой психики.

Соня Юнан полагает: «В начале была цифра... Созданные с помощью компьютера синтезированные образы вводят нас в область имитации, где эффект реальности господствует над самой реальностью... В то время как художественная мысль избегает концептуализации, проникая вглубь конкретных явлений реальности и стараясь охватить опыт во всей целостности, компьютерные изображения идут от обратного, выводя конкретное из идеи универсального. Художник превращается в программиста, а трансцендентность произведения искусства исчезает в компьютерной сети»¹⁶. С мнением Сони Юнан можно согласиться: трансцендентность классического произведения искусства – Текста базируется на перестройке-переструктурировании сознания реципиента в направлении постижения им условий бытийности Человеческого Рода. То есть в психике должны проявиться сполохи онтологического озарения, порождаемые неравенством содержаний переживаний автора и духовного опыта реципиента. Вир-

туальные же технологии создания компьютерного продукта (сетевая литература, гипертекст, компьютерные игры, шоу и др.) предполагают не мысль, а действия пользователя (работа с гипертекстом, изменение фона, раскадровка, перцептивная навигация, работа в интерактивном режиме, компьютерное моделирование фантазийных персонажей при заданных условиях игры).

Это – формализованные процедуры, безотносительные к личностной сфере в ее экзистенциальном выражении. Не случайно В.В. Бычков и Н.Б. Маньковская, позитивно относящиеся к эстетике виртуалистики, указывают на необходимость постоянного сохранения реципиентом собственного подлинного «я», ощущения дистанции между реальным и виртуальным. По их мнению, виртуальные технологии «далеко не беспредельны и не безопасны для человека, в частности для сохранения им своей личности, своей аутентичности»¹⁷. Казимир Малевич, создавая стиль супрематизм, главные черты которого – апология отрыва от земного шара, устремленность в пространство, плоскостность, геометризация, звонкость цвета и безликость персонажей в металлических одеждах, не отказался от рамы, статичности изображения.

Далее Интернет как анонимная, диффузная коммуникация, в которую любой пользователь может «послать» любое сообщение, исключает всякие механизмы отбора культурно значимых ценностей. Виртуальный образ – реализовавшаяся постмодернистская метафора «испарения смыслов», в которой действительность уподобилась плоской поверхности, и, по замечанию Ж. Делёза, «двойной смысл поверхности, неразрывность изнанки лицевой стороны сменяют глубину и высоту»¹⁸. В самом деле, компьютерная текстура образов исключает автоматизмы восприятия, характерные для земных условий, приучает к «иллюзорности» и путешествиям в виртуальных мирах. Следует согласиться с А. Орловым: «Почти полностью исчезает информация о самом наблюдателе – мир донельзя, до невозможности объективируется, обособляясь от человека как жителя Земли и обретая тот вид, который привычен, пожалуй, для человека космического»¹⁹. Человек лишается и своего «зеркала» – «Другого», что также выражает идею постмодернистов: функция «Другого» сводится к актуализации у «Я» житнетипа маргинального, краевого существования, т.е. якобы социальность «Другого» способствует демонтажу «Я» и утрате целостности человеческой личности. В самом деле, кибер-

пространство Интернета наполнено текстами – самопрезентациями различных типов: деловых, личностных и др. В силу этого межличностное общение превращается в маркетинговое мероприятие, когда «человеческое» тонет в анонимном глобальном сознании. И.В. Мостовая указывает на то, что «люди их общности вынуждены держаться символического образа, соответствующего социогенной матрице образа, то есть использовать стандартные, узнаваемые другими людьми социальные маски – имидж»²⁰.

Интернет создает возможности для бесконтактного общения людей, считающих себя неконформистами, и оформления «малых социальных групп» на основе комплекса тех или иных локальных ценностей. «Бегство от массовой культуры», принимавшее различные формы (коммуны хиппи 70-х годов XX в., экологические движения «зеленых», андеграунд в лице концептуального искусства, увлечение языческими ритуалами, эзотерическими и медитативными практиками буддизма и др.), получило положительную оценку в постмодернизме (Кармен Видаль, Маффесоли, Ю. Кристева и др.).

Таким образом, виртуальные технологии продолжают начатый постмодернизмом демонтаж Культуры и этим повышают антропологические риски постиндустриальной цивилизации.

Примечания

¹ Белл Д. Культурные противоречия капитализма: (фрагмент из кн.) // Этическая мысль: Науч.-публицист. чтения / Редколл.: А.А. Гусейнов и др. – М.: Политиздат, 1990. – С. 251.

² Там же. – С. 246.

³ Там же. – С. 251.

⁴ Голубева Л.Н. Словарь философских терминов. – Елец: Елец. гос. ун-т им. И.А. Бунина, 2001. – С.78.

⁵ Захаров А.В. Массовое общество и культура в России: Социально-типологический анализ // Вопр. философии. – М., 2003. – № 9. – С.13.

⁶ Батракова С.П. Художник переходной эпохи (Сезанн, Рильке) // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве. – М.: Наука, 1984. – С. 92.

⁷ Валери П. Вечер с господином Тэстом // Валери П. Об искусстве: Сб. – 2-е изд. – М.: Искусство, 1993. – С. 82.

⁸ Маньковская Н.Б. Эстетика русского постмодернизма // Корневище ОА. Книга неклассической эстетики / Ред. В.В. Бычков, Н.Б. Маньковская. – М.: ИФ РАН, 1999. – С. 18–40.

⁹ Кузнецова А. Не править, а работать // Лит. газета. – М., 2007. – № 11, 21–27 марта. – С. 11.

¹⁰ Культурология: Учеб. пособие / Науч. ред. д.ф.н. Драч Г.В.; Ред. кол. Ю.С. Борцов, Н.К. Королёв. – Ростов н/Д: Феникс, 1995. – С. 340.

¹¹ Орлов А. Духи компьютерной анимации. Мир электронных образов и уровни сознания. – М.: Мирт, 1993. – С. 32.

¹² Там же. – С. 32.

¹³ Успенский П.Д. Tertium Organum: Ключ к загадкам мира. – СПб.: Андреев и сыновья, 1992. – С. 225. – (Репринт).

¹⁴ Циолковский К.Э. Грезы о земле и небе. – Тула: Приок. кн. изд-во, 1986. – С. 306–307.

¹⁵ Кривицун О.А. Эстетика: (Учебник для гуманитар. вузов). – М.: Аспект-Пресс, 1998. – С. 165.

¹⁶ Юнан С. Девальвация образа // Курьер ЮНЕСКО. Что такое современность. – М., 1993. – № 11. – С. 21–26.

¹⁷ Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность // Культурология: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. и авт. проекта С.Я. Левит. – М.: РОССПЭН, 2007. – Т. 1. – С. 369–374.

¹⁸ Делёз Ж. Логика смысла. – М.: Раритет; Екатеринбург: Раритет: Деловая книга, 1998. – 480 с.

¹⁹ Орлов А. Указ. соч. – С. 79.

²⁰ Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. – М.: Интрада, 1998. – 212 с.

Л.А. Никитич

ПРОБЛЕМА ИДЕАЛА В ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ТРАДИЦИИ И ПРИМЕР ИДЕАЛА В РЕАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

Аннотация. В статье рассматривается понимание идеала Платоном, Шеллингом, русскими мыслителями П. Новгородцевым и Л.С. Франком, а также английским этиком Дж. Муром. Франк рассматривает проблему социально-политического идеала, определяемого общими вечными принципами, такими, как *служение, солидарность, свобода*, и характером эмпирического материала, к которому эти принципы прилагаются, а Дж. Мур понятие «идеал» трактует как добро само по себе, проявляющееся в трех состояниях. Поскольку, по Муру, идеал невозможно даже вообразить, следует считать идеалом то, что в действительности лучше всего остального. С этих позиций сторонниками Мура Викторианская эпоха рассматривалась как общественный идеал, а ее архитектор – супруг королевы Виктории принц Альберт считался идеальным человеком. В последней части статьи излагается *общий закон о глубинном стремлении большинства людей к совершенствованию*, а также *постановка проблемы достоинства человека* в работах митрополита Кирилла.

Ключевые слова: идеал, общественный идеал, утопия, служение, свобода, ответственность, гармония, добро, солидарность, совершенствование, простота, правдивость, тактичность, пристойность, жертвенность, нравственность, мир, прогресс, процветание, достоинство.

Annotation. The article examines the concept of the ideal as explored by Plato, Friedrich Shelling, the Russian thinkers Pavel Novgorodtsev and Semyon Frank, as well as the English philosopher George

Moore. Frank considers this concept as an issue of socio-political ideal defined by the universal and eternal principles such as *service*, *solidarity*, and *freedom* as well as by the nature of the empirical material that these principles are applied to. Moore understands the concept of the ideal as a goodness, presenting itself in three states. Since, according to Moore, it is not even possible to define this ideal, everything that is superior to the rest should be considered ideal. From this position the followers of Moore saw the Victorian era as a social ideal, and its architect, Prince Albert, as an ideal man. The last part of the article discusses *the universal law of the deep seated urge to perfection present in the majority of people* as well as understanding of the problem of *human dignity* by the Patriarch of All Russia Kirill.

Keywords: Ideal, social ideal, utopia, service, freedom, responsibility, harmony, good, solidarity, perfection, simplicity, truthfulness, tactfulness, decency, sacrifice, morals, peace, progress, prosperity, dignity.

Понятие «идеал» – многомерно. Оно употребляется в этике, эстетике, социальной философии и обыденном сознании. В интеллектуальной традиции оно существует со времен Платона, которому человечество обязано понятием «идея»; идеал понимался как предельный образ, к которому стремятся и общество, и человек. Существуют различные интерпретации и трактовки этого понятия.

В немецкой классической философии эта проблема нашла чисто теоретическое отражение. Шеллинг трактовал идеал как посредника между конечностью и бесконечностью свободного воображения, как посредника в переходе сознания «от идеи к определенному объекту». Он полагал, что в мышлении идеал для идеи является символом, стимулирующим совершенствование объекта. «Вследствие противоположности между идеалом и объектом для Я впервые возникает противоположность между объектом, требуемым идеализирующей деятельностью, и объектом, существующим в вынужденном мышлении; но в силу этой противоположности непосредственно возникает стремление превратить объект из такого, какой он есть, в такой, каким он должен был бы быть»¹. Особенностью русской философии конца XIX – начала XX в. было пристальное внимание ее представителей к проблемам социальной философии, в частности – общественного идеала. Об этом писали русские мыслители П. Новгородцев в работе «Об общественном идеале»², Л.С. Франк в работе «Духовные

основы общества»³. Противник всякого революционного утопизма, Франк считал, что установить рай на земле невозможно, задача в том, чтобы не допустить ада, и с позиций такой главной идеи он рассматривал проблему *общественного идеала*.

Общественный идеал у Франка – это «основные нормативные принципы общественной жизни». Они, по словам Франка, «вытекают» из онтологической природы общества и являются «вечными и универсальными». *Социально-политический идеал* у Франка – понятие менее общее, и в своей конкретности он должен определяться как общими вечными принципами, так и характером эмпирического материала, к которому эти принципы прилагаются. А «эмпирический материал» – это материальные условия жизни данного общества, его духовное состояние (религиозное, нравственное, умственное), духовное состояние его отдельных слоев и отношения между ними, это *историческая задача, которая в данный момент стоит перед обществом*. Франк определяет политику как «лечение... общества или его воспитание, создание условий и отношений, наиболее благоприятных для развития его внутренних творческих сил»⁴. При этом если общие задачи – абсолютны, *конкретные меры всегда относительны*. Веру «в абсолютное значение и универсальную спасительность, и применимость определенных конкретных общественных идеалов» Франк называет «идолопоклонством», несостоятельным теоретически и недопустимым морально-религиозно. Ни один конкретный общественный идеал не является *абсолютным осуществлением абсолютной правды*, а лишь относительным и частичным ее осуществлением. «Утопия земного рая, полного, адекватного насаждения на земле царства Божия принципиально несостоятельна, потому что не считается с основным онтологическим фактом греховности, несовершенства человеческой природы»⁵. Франк показывает, как попытка реализации утопий «приводит к насаждению ада на Земле». Это якобинская и большевистская попытки установления абсолютного народовластия и абсолютной социальной справедливости. Относительность реализации общественного идеала Франк связывает с противоречием между *абсолютным идеальным заданием и несовершенством эмпирического человеческого существа*. Опираясь на знание реальных фактов, Франк отмечает, что стремление социальных реформаторов устранить зло приводит часто к появлению еще большего зла. В разные исторические периоды абсолютная свобода в экономике оборачивалась неслы-

ханной эксплуатацией беднейших трудящихся, а попытки ее устранения «в России привели к чудовищной неправде того всеобщего рабства, которое именуется социализмом»⁶. Крайности охлократии вызывали, например в России, подавление массой или чернью «высших, более образованных слоев, носителей духовной и общественной культуры». Историю Франк понимает как «драматический процесс смены отдельных отвлеченных идеалов», каждый из которых в различные исторические периоды выходит на первый план под влиянием эмпирических или духовных потребностей времени. Его реализации человечество отдает все свои силы, а через какое-то время в нем разочаровывается и устремляется на поиски другого идеала. Причину этого Франк видит в том, что *отдельный принцип*, каким бы прекрасным он ни казался, как, например, принцип «свободы» или «порядка», *не может быть идеалом* общественной жизни. Подлинным идеалом «может быть только конкретное всеединство» мер и идеалов в отдельных сферах общественной жизни, приспособленных друг к другу и совместно создающих общественный строй, наиболее обеспечивающий «общее здоровье и творческое развитие общества как целого». И Франк формулирует иерархию начал, способствующих реализации основной цели общественной и человеческой жизни, которую он понимает как «осуществление самой жизни во всей всеобъемлющей полноте, глубине, гармонии и свободе ее божественной первоосновы, во всем, что есть в жизни истинно-сущего»⁷. Это начала, «в своей совместности» выражающие общую цель общественной жизни, ее идеал: *служение, солидарность, свобода*.

Какое содержание Франк вкладывает в каждое из этих начал?

Франк – мыслитель религиозный. Раскрывая содержание принципа служения, он подчеркивает «неустрашимость» его религиозного начала «как первоосновы и верховного руководящего принципа общественной жизни».

Служение, по Франку, – это высшее нормативное начало общественной жизни. Подлинную жизнь человека он видит в исполнении должного, правды, «в осуществлении высшей, действующей в нем и над ним Божьей воли, проводником которой он себя сознает»⁸.

Своей концепцией служения Франк вступает в противоречие с европейской антропологией Нового времени, с учениями о правах человека, с идеей верховенства народной воли, с идеей суверенности индивидуальной и коллективной человеческой воли. Такую же точку

зрения сегодня отстаивает в своей работе «Свобода и ответственность в поисках гармонии» 2008 г. митрополит Кирилл. И потому важно, какими аргументами Франк ее защищает. «Ложность» атеистической позиции Нового времени Франк видит в том, что она абсолютно неосуществима. «...Именно тогда, когда человек последовательно и неустрашимо хочет быть неограниченным и самовластным хозяином своей жизни, он оказывается рабом стихийных страстей, которые не утверждают и развивают, а разрушают и губят его жизнь»⁹. То же самое Франк видит в истории и обществе. «Замысел якобинцев сделать народ действительно полновластным хозяином его политической судьбы или аналогичный замысел большевизма сделать народ таким же полновластным хозяином экономических благ и экономической жизни привел только к ужасам всеобщего рабства, разложения и нищеты»¹⁰.

Сказанное не означает отрицания Франком того факта, что человек «хозяин» своей исторической, общественной и физической жизни. Он понимает это определённым образом. Человек может делать все, что хочет, но для сохранения и утверждения своей жизни он должен подчиниться законам, управляющим его природой: правилам гигиены, законам, управляющим духовной жизнью. «Чтобы подлинно властвовать над своей судьбой, человек должен прежде всего властвовать над самим собой, над своим своеволием, над стихийно-природными страстями»¹¹. Признавая, что *свобода* возможна лишь при условии уважения к *нормам*, регулирующим общественную жизнь, лишь на основе *права*, Франк утверждает, что право – всего лишь производное отражение обязанности. Человеческое поведение определяется в конечном счете не правом, а «обязанностью служения добру». Эту обязанность *служения добру* Франк называет «верховным началом», определяющим всю структуру прав и обязанностей, образующих общественный строй. Это «фундамент», на котором он держится, «цемент», которым общественный строй скреплен.

Проблему служения Франк связывает с проблемой *солидарности* в обществе, но критикует ее утилитарное обоснование, подрывающее, по его мнению, сам фундамент служения. «Сотрудничество отдельных классов, профессий и лиц в общем деле зиждется в конечном счете не на утилитарной его необходимости, а на нравственном сознании начала служения верховным принципам и на основном существе человеческой жизни. Таковы же смысл и нравственное осно-

вание связи между властью и подвластными: эта связь крепка лишь там, где она утверждена на идее совместного служения правде»¹².

Таким образом, из начала *служения* у Франка вытекают два остальных принципа – *солидарности* и *свободы*. Нравственный принцип любви к ближнему Франк считает незыблемой и вечной основой, без которой немыслимо никакое общество. «И это основное начало общественной жизни никакое учение о необходимости борьбы в обществе не может отменить. “Война” в буквальном и переносном смысле есть всегда лишь краткий эпизод в международных отношениях – ибо в противном случае народы давно уже перестали бы существовать; даже война знает... “правила” международного права, которым она должна подчиняться и в которых обнаруживается, хотя бы в слабой форме, сознание непрекращающейся солидарности»¹³.

Для внутренней спаянности общества, отмечает Франк, необходима «доступность» всех его государственных инстанций для «непосредственного личного опыта». «Живая личная связь между человеком и человеком, сознание “человечности” всех общественных инстанций, их представленности и воплощенности в конкретных личностях есть как бы то непрестанное кровообращение, через посредство которого сохраняется и поддерживается жизненное единство общественного целого. Близость человека к человеку, взаимное “знакомство” и непосредственное уважение друг к другу и вообще непосредственное ощущение членов общества, как живых людей, наличие “человеческих” токов в обществе есть некий живительный сок, присутствие которого одно только гарантирует подлинно устойчивое и прочное единство общественного бытия»¹⁴.

Общественный порядок, по Франку, приводится в движение силами духовной жизни. Вместе с тем живое восприятие духовной реальности возможно только в условиях свободы, и служение человека есть служение свободное. «Свобода есть... та единственная точка человеческого бытия, в которой возможна непосредственная связь человеческого с божественным»¹⁵. Свободу Франк называет носителем духовной жизни, соединительным звеном между эмпирическим и трансцендентным бытием. «Отсутствие свободы или забвение ее и пренебрежение ею равносильно поэтому запертости, замкнутости человеческой души; оно равносильно духовному удушению, отсутствию притока того духовного воздуха, которым дышит человек и без которого он не может существовать как человек»¹⁶.

Английский современник Франка Дж. Мур (1873–1958), революционер в вопросах этики на рубеже XIX–XX столетий, также уделял большое внимание проблеме идеала. По мнению Мура, слово «идеал» включает в себя три разные вещи, общей характеристикой которых будет признание того, что каждая из них есть добро само по себе, а также тот факт, что она является внутренне ценной в большей степени, чем любая другая вещь.

Характеризуя каждое из этих трех состояний как состояние, соответствующее идеалу, Мур отмечает, что, во-первых, это абсолютно «совершенное» состояние, «высшее добро», «абсолютное добро». Например, это соответствует представлению большинства людей о *рае*.

Второе значение этого понятия у Мура – это наилучшее «из возможных в этом мире состояний». Это значение он связывает с такими философскими понятиями, как конечная цель, к которой должно стремиться развитие общества, или «благо человека». Мур считает, что данному состоянию идеала лучше всего соответствуют созданные мыслителями разных эпох *утопии*. И хотя очевидно, что утопия неосуществима, создатели идеала-утопии задавались вопросом «Каково наилучшее состояние вещей, которое мы *можем* осуществить?» «В этом значении мы говорим об утопиях, что они являются идеалами»¹⁷.

И, наконец, третье состояние идеала Мур связывает с высшей степенью внутренней ценности предмета, процесса, явления. В этом смысле – это абсолютное добро или благо человека. Такое понимание идеала, считает Мур, позволит понять, что такое абсолютное добро и что такое благо человека.

Идеал должен охватывать всё, обладающее внутренней ценностью по принципу «органического единства». Такой идеал невозможно вообразить и потому даже в возможности он не является действительностью – идеал невозможно представить в воображении. Это заставило Мура сделать вывод: «Установление идеала *может быть* вне сферы наших возможностей»¹⁸. И потому для Мура «поиски идеала должны ограничиться поисками такого состоящего из известных нам элементов целого, которое кажется лучше всех остальных. Мы никогда не будем иметь права сказать, что выбранное таким способом целое является совершенством, но будем иметь право утвер-

ждать, что оно лучше, чем какое-либо другое целое, выдвинутое вместо него»¹⁹.

Оценивая природу идеала, Мур настаивает на том, что «необходимыми составными частями идеала являются материальные качества»²⁰.

Проблему идеала мыслитель связывает с понятиями «прекрасное» и «безобразное», «добро» и «зло». И для рассмотрения проблемы зла в связи с идеалом он приводит примеры жестокости и чувственности, считая каждую из них великим злом самим по себе, отрицательная ценность которых увеличивается «из-за большого удовольствия от них». Убежденный в том, что *идеал не содержит в себе никакого зла*, Мур критикует аргументы сторонников теодицеи – религиозно-философской доктрины, стремящейся примирить идею благого и всемогущего Бога с наличием мирового зла. Дж. Мур был наставником группы интеллектуалов «Блумсбери», возникшей в Лондоне в 1906 г., в состав которой входили молодые писатели, литераторы, экономисты, философы, культурологи, своими дискуссиями и творчеством утверждавшие, что необходимым условием существования цивилизации является установление гармоничных взаимоотношений между людьми, руководствующимися в процессе своей жизни положительными идеалами и ценностями.

Участники группы исповедовали такие ценности, как искренность, непосредственность, непредвзятость суждений, умение понимать и ценить прекрасное, свободно и просто излагать свое мнение в беседе, обосновывать его в дискуссии. Блумсберцы бросали вызов вульгарности, меркантилизму, ограниченности, осуждали утилитарный подход к жизни. Пример утверждения этих ценностей в общественной жизни некоторые из них видели в английской Викторианской эпохе (XIX в.), которая в известном смысле для многих англичан по сей день является общественным идеалом.

Викторианская эпоха как общественный идеал

Член группы, литератор *Литон Стрэчи* (1860–1932), написал об этой эпохе книгу «Королева Виктория»²¹. Имя этой королевы, находившейся на британском престоле свыше 60 лет (1838–1901), и стало именем эпохи. Стрэчи показал, как формировались ценности Викторианской эпохи и как в своей совокупности, теоретически и

практически, они стали общественным идеалом. Так, чисто в нарративной форме он описывает дружеские отношения отца королевы Виктории с известным английским социалистом-утопистом Робертом Оуэном, который считал его «убежденным социалистом». Взгляды Р. Оуэна (1771–1858), верившего в возможность переделать людей средствами воспитания и улучшения условий жизни, явились составной частью английского образования в Викторианскую эпоху, и сама будущая королева Виктория, по словам Стрэчи, с раннего детства воспитывалась в духе таких добродетелей, как *простота, размеренность, пристойность, преданность, правдивость, тактичность, интеллектуальное совершенствование*.

Традицией и важным принципом английской цивилизации была мысль о том, что монарх должен быть образованнейшим человеком. Будущая королева Виктория с детства хорошо освоила географию, английскую историю, латинскую грамматику, немецкий, английский, французский, итальянский языки, а точное знание наиболее важных частей Священного Писания и основных истин и доктрин христианской религии в согласии с учением английской церкви воспитало ее в духе прочных принципов, которые не были поколеблены высотой ее будущего положения. Ибо это принципы *служения и жертвенности*. С детства она знала, что *монарх должен жить для других*.

Сформулировав в качестве основных задач при восшествии на престол *искоренение рабства, снижение преступности и улучшение образования*, Виктория с помощью своих многочисленных помощников и сторонников эти задачи решила. Главным из ее помощников в этом праведном, благородном и трудном деле был ее супруг принц-консорт *Альберт*, по словам Стрэчи, действительный король Англии, архитектор Викторианской эпохи.

Дж. Мур, как отмечено выше, писал о трех типах идеала. На примере конкретного человека рассмотрим третий тип идеала: человек, *внутренне* ценный в большей степени, чем другие. Таких людей история знает достаточно, например А. Швейцер. Стрэчи, безусловно находившемуся под влиянием идей Дж. Мура, таким идеальным человеком казался принц Альберт. Для него идеал человека, прежде всего, человек всесторонне образованный. Альберт с детства был трудоголиком в приобретении знаний, прекрасно рисовал, играл на органе и рояле, жить не мог без музыки, формировавшей его душу.

Альберт был умен от природы, весел, остроумен, добр, прекрасен внешне, бескорыстен, морально чист. В 17 лет он написал эссе «Немецкий образ мышления и наброски истории немецкой цивилизации»²², в котором, указав недостатки своего времени, обратился с призывом к каждому исправить эти недостатки по мере возможности, утверждая тем самым мысль, что на ход истории оказать влияние способен каждый человек. Будучи студентом Боннского университета, Альберт достиг выдающихся успехов в изучении различных наук, метафизики, юриспруденции, политической экономии, в музыке, фехтовании, в театральном деле. Занятия воспитали в принце склад ума, *готовность принести в жертву удовольствия ради всеобщей пользы*. Впоследствии принц в этом духе воспитывал своих детей.

Уже после смерти Альберта видный политический деятель Викторианской эпохи Дизраэли в своем выступлении в парламенте назвал Альберта «человеком, достигшим Идеала».

Природная бесхитрость сочеталась в принце с высочайшей самодисциплиной, со стремлением к постоянному самосовершенствованию и желанием все свои таланты и способности применить на пользу общества. Постепенно он перестроил жизнь королевского двора, упорядочив ее и сократив неоправданные расходы на его содержание. Всерьез занявшись теоретически и практически английской политикой, он в качестве принципов своих занятий ею определил *последовательность, терпеливость, смелость*, а в качестве основных ценностей выделил *Любовь, Честь и Правду*.

Совершенство этого человека осознавала и королева, которая в одном из писем писала: «Как я *горда* быть рядом с *таким* совершенным существом, как мой муж». И это укрепляло ее в необходимости еще методичнее исполнять свои обязанности.

Руководя перестройкой здания парламента, Альберт проявил внутренне присущие ему нравственные качества. Осведомленный в технике нанесения фресок, он настоял на том, что *декоративные элементы стен должны нести в себе моральную идею*. Он был тружеником, государственным чиновником, человеком дела, блестяще управлявшим королевским хозяйством. Идеальным образцом для англичан была семейная жизнь королевы и принца. Вот как об этом пишет Стрэчи: «Особенно довольны были средние классы. Им нравились браки по любви; нравилось хозяйство, сочетающее в себе царственность и добродетель, которое, как волшебное зеркало, отражало

идиллический образ их собственной жизни. Существование самой королевской четы, такое привычное и необходимое для народа, приобрело дополнительный блеск от ранних пробуждений высочайшей пары, простой одежды, настольных игр, жареного мяса и йоркширского пудинга по-осборнски. Это был воистину идеальный Двор! Не только его главные персонажи являли собой образцы добропорядочности, но и все прочие действующие лица вынуждены были соблюдать нормы высокой морали: ни малейших скандалов, ни тени недостойных поступков. Этого требовала королева, и требовала еще непреклоннее, чем сам Альберт. Виктории становилось стыдно, что когда-то она считала... – к людским прегрешениям надо относиться терпимее... но теперь, под благотворным влиянием дорогого супруга, ей суждено провозгласить новую эру человеческих отношений, где не будет цинизма, хитрости, алчности, прочих всевозможных пороков и восторжествуют долг, усердие, нравственность и любовь к домашнему очагу. Даже столы и стулья в королевских покоях с удивительной готовностью приобрели формы чопорной строгости. Викторианская эпоха была в самом разгаре»²³.

Материальным воплощением идеалов Викторианской эпохи явилась идея Великой Выставки, родившаяся в голове Альберта. Это была Всемирная выставка 1851 г. На ней было представлено всё, что может только быть создано руками человека: машины, механизмы, товары, предметы прикладных искусств и скульптуры. Выставка была не просто полезной и интересной, она *преподавала урок высокой нравственности, стала всечеловеческим монументом высшим благам цивилизации – миру, прогрессу и процветанию.*

Постановка проблемы в работах митрополита Кирилла

Митрополит Кирилл, избранный в начале 2009 г. Патриархом всея Руси, в своих статьях и выступлениях постоянно обращается к вопросу о природе человека. На наш взгляд, патриарх рассматривает данный вопрос как стремление человека к Идеалу. Позиция патриарха *онтологична, недогматична и актуальна*. Вот ее суть. Сославшись на знаменитые слова А.П. Чехова о том, что в человеке всё должно быть прекрасно, патриарх увидел в них формулировку *общего закона о глубинном стремлении большинства людей к совершенствованию*, которое, как правило, сосуществует с недовольством нынешним со-

стоянием природы человека. «Однако такой взгляд на человеческую природу, – пишет патриарх, – возможен только тогда, когда есть идея о высоком предназначении человека»²⁴. Вместе с тем, отмечает патриарх, во внутреннем мире человека существует «разрыв», а потому «не может быть серьезного основания для пустого и наивного самодовольства, а также слепой защиты всего того в человеке, что есть в нем на данный момент»²⁵.

В связи с этим встает проблема *достоинства человека*. Патриарх в своей концепции исходит из того, что достоинство – это не врожденная человеку данность. Это понятие используется для *положительной оценки человека*, и про злодея нельзя сказать, что он обладает достоинством, потому что его поступки не соответствуют высокому человеческому предназначению. Таким образом, патриарх вступает в полемику с распространенной среди российских этиков *концепцией достоинства человека* «как постоянства человеческой сущности, которое образуется совокупностью качеств, куда входят: *биологичность* определенного рода, *общественность*, *социальность* и в то же время *индивидуализированность*, *созидательность* и *активность*, *разумность* и *психологизированность*»²⁶. Рассматривать достоинство как нечто существующее у каждого человека – это заблуждение и ошибка. «На мой взгляд, мы должны сегодня не просто говорить на каждом углу о достоинстве человека, а делать всё, чтобы способствовать его развитию... Достоинство – это то, что еще надо развивать. Считаю, что государство и общество должны ставить перед каждым человеком задачу развития его достоинства. Они не просто должны гарантировать людям свободу, но стараться нежестко ориентировать ее, представляя и поощряя примеры хорошей жизни»²⁷.

Патриарх сетует на то, что хотя современная правовая и политическая система цивилизованных стран исходит из *ценности человека*, она не учитывает *динамического характера* человеческой личности; отсутствует *динамическое понимание достоинства личности*, и все сводится к призывам защищать человека таким, каков он есть. Безусловно, в защите государства и общества нуждается каждый человек. И патриарх вовсе не предлагает проводить отбор и определять, кого защищать, а кого не стоит. Просто его беспокоит тенденция, состоящая в том, что «все чаще государство и общество слагают с себя функцию по направлению духовного развития человека к какой-либо, пусть даже самой элементарной, нравственной цели. Такое положе-

ние дел оправдывают защитой свободы выбора человека и нежеланием принуждать его к чему-либо»²⁸. Но, как показывает практика сегоднешнего дня, безграничная «свобода выбора» способствует распространению наркомании, проституции, упадку нравов в семейно-брачных отношениях, распространению СПИДа и венерических заболеваний.

«На мой взгляд, — пишет патриарх, — подобный курс государства и общества, заключающийся в самоустранении от нравственного и духовного воспитания людей, не отражает естественной потребности каждого человека, а значит, обречен на плачевные последствия. Общественное устройство должно учитывать и поддерживать устремление человека к совершенствованию, иначе оно деградирует и распадется»²⁹.

Примечания

¹ Шеллинг Ф.В.Й. Соч.: В 2 т. — М.: Мысль, 1987. — Т. 1. — С. 426.

² См.: Новгородцев П.И. Об общественном идеале. — М.: УРСС, 1991. — 639 с.

³ Франк С.Л. Духовные основы общества. — М.: Республика, 1992. — 511 с.

⁴ Там же. — С. 105.

⁵ Там же.

⁶ Там же. — С. 106.

⁷ Там же. — С. 107.

⁸ Там же. — С. 108.

⁹ Там же. — С. 108.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же. — С. 109.

¹² Там же. — С. 112.

¹³ Там же. — С. 113.

¹⁴ Там же. — С. 114.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Мур Дж. Принципы этики. — М.: Прогресс, 1984. — С. 275.

¹⁸ Там же. — С. 277.

¹⁹ Там же. — С. 277.

²⁰ Там же. — С. 301.

²¹ Стрэчи Л. Королева Виктория. — Ростов н/Д.: Феникс, 1999. — 352 с.

²² Там же. – С. 117.

²³ Там же. – С. 161–162.

²⁴ *Митрополит Кирилл*. Свобода и ответственность: В поисках гармонии. – М.: Изд-во Моск. Патриархии, 2008. – С. 157.

²⁵ Там же. – С. 158.

²⁶ Материалы симпозиума «Этика, мораль, нравственность: К 40-летию этико-философской школы Тюмени». – Тюмень: РИЦ ТГИИК, 2006. – С. 33.

²⁷ *Митрополит Кирилл*. Указ. соч. – С. 161.

²⁸ Там же. – С. 160.

²⁹ Там же.

Я.Г. Шемякин

ПРОБЛЕМА КУЛЬТУРНОГО СИНТЕЗА (НА ПРИМЕРЕ ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ)

Аннотация. В статье рассматривается проблема латиноамериканского культурного синтеза, механизмы культурообразования, формирования особого цивилизационного типа. Тенденция к синтезу пробивает себе дорогу вопреки мощным контртенденциям, воплощенным в иных типах межкультурного взаимодействия, – противостояния, симбиоза.

Ключевые слова: культурный синтез, симбиоз, противостояние, пустота, инакость, аборигенные культуры, европейская цивилизация, антисинтезная концепция, новая цивилизация.

Annotation. The problem of Latin American cultural synthesis, mechanisms of cultural genesis, special civil type formation are concerned in this article. The synthesis tendency makes its way in spite of strong counteraction, that is seen in the other types of intercivil interaction – such as opposition and symbiosis.

Keywords: cultural synthesis, symbiosis, opposition, emptiness, differences, native cultures, European civilization, anti-synthesis concept, new civilization.

Проблема *культурного синтеза* – центральная и для самой латиноамериканской культурологии, и для культурологических штудий латиноамериканистов повсюду в мире. Главный вопрос можно сформулировать следующим образом: является ли Латинская Америка качественно новым явлением в мировой культуре и мировой истории, новой цивилизацией, или она представляет собой арену конфликтного взаимодействия тех цивилизационных общностей, которые име-

лись по обе стороны Атлантики (и до путешествия Х. Колумба) и которые остались неизменными по основной своей сути (даже изменившись во внешних формах проявления), несмотря на столкновение и длительное взаимодействие с иным человеческим миром? Положительный ответ на этот вопрос означает признание культурного синтеза в качестве определяющего фактора латиноамериканской истории. Отрицательный – категорическое отрицание того, что подобный синтез имел или имеет место.

Данная проблема стала центральной и для российской латиноамериканистики.

Впервые проблема культурного синтеза была поднята на подлинно теоретический уровень в фундаментальном исследовании творческого коллектива ИМЛИ во главе с В.Б. Земсковым – первом томе «Истории литератур Латинской Америки». В последующих трудах, подготовленных представителями этого коллектива¹, теория синтеза культур как магистрального направления развития латиноамериканской цивилизационной общности получила наиболее подробное обоснование. Причем в концепциях данной группы авторов (в первую очередь это касается В.Б. Земскова) наблюдается определенная эволюция в понимании как самой категории синтеза, так и связанной с этим проблематики.

В первом томе «Истории литератур Латинской Америки» дается расширительная трактовка синтеза как всякого соединения, сочетания различных культурных элементов. В результате под определение «культурный синтез» подпадают все формы взаимосвязи и взаимодействия разнородных цивилизационных традиций, в том числе носящие явно несинтезный характер.

Не всякое соединение элементов различных культур следует рассматривать как синтез. Если основываться на диалектической традиции, то синтез можно охарактеризовать как такой процесс взаимодействия различных элементов, в результате которого возникает нечто качественно новое. Трактующий в подобном ракурсе, синтез представляет собой именно процесс созидания нового качества, но еще не само это качество. К такому пониманию феномена латиноамериканского культурного синтеза пришли в конечном счете В.Б. Земсков и его коллеги – В.Н. Кутейщикова, А.Ф. Кофман и другие. Особую позицию среди представителей данного направления занимает Ю.Н. Гирин, который считает неправомерным говорить о синтетиче-

ском характере латиноамериканской культуры. Однако при этом он признает ее высокие интегрирующие потенции – способность соединять в новом качестве первоначально далеко отстоящие друг от друга культурные реалии: как и его коллеги, Гирин считает Латинскую Америку *новой цивилизацией* на стадии становления.

Отказ от расширительной трактовки культурного синтеза проявился также в констатации того факта (наиболее четко данная позиция сформулирована В.Б. Земсковым на страницах второго выпуска сборника «Iberica Americans»)², что данная категория лучше всего «работает» на самых высоких уровнях абстракции, но, как правило, не подходит для исследования конкретных механизмов культурообразования: на этом уровне необходима разработка иного понятийного инструментария.

Главный фактор, который существенно затрудняет теоретическое обоснование концепции синтеза, – те реальные (и очень значительные) сложности и препятствия, на которые наталкивается процесс формирования нового культурного качества в самой латиноамериканской действительности. Данный процесс не завершен еще ни в одной из стран региона, в различных странах он находится на разных стадиях зрелости. Тенденция к синтезу пробивает себе дорогу вопреки мощным контртенденциям, воплощенным в иных типах межцивилизационного взаимодействия.

Встретившиеся более 500 лет назад по ту сторону Атлантики человеческие миры были чрезвычайно далеки друг от друга, во многих отношениях несовместимы: качественно различное решение коренных проблем человеческого существования (отношения мирской и сакральной сфер бытия, человека и природы, индивида и социума, традиционной и инновационной сторон культуры) обусловило и совершенно разные, во многих случаях противоположные, ценностные ориентации. Их столкновение в ходе встречи двух миров было неизбежно. Оно вылилось впоследствии в *длительное* противостояние доколумбовых культур и европейской цивилизации. Подобное противостояние стало исторически первым типом их устойчивого контакта. Эту разновидность взаимодействия, основанную на полном отторжении инородной человеческой реальности (с которой тем не менее постоянно приходится соприкасаться), можно проследить на всем протяжении латиноамериканской истории – от эпохи конкисты вплоть до настоящего времени. Данный тип взаимодействия прямо противостоял и противостоит тенденции к синтезу культур.

Господствующее в данном случае абсолютное тотальное отрицание иных, не похожих на свои собственные, форм жизни и духовного опыта в конечном счете, как показывает история, чревато разрушением культуры и общества. Реакция (причем с обеих сторон – и индейской, и иберийской) на подобного рода отрицание инородной человеческой реальности вызвала к жизни более сложные, чем простое противостояние, типы межкультурного взаимодействия. Так, уже в эпоху конкисты возник и вскоре получил широкое распространение такой вид связи различных культур, как *симбиоз*. В рамках симбиоза каждая из взаимодействующих сторон остается самой собой, а нового культурного качества не возникает. Однако вошедшие в соприкосновение человеческие миры уже связаны прочной внутренней духовной связью.

Для симбиоза характерно противоречивое сочетание тенденций взаимопритяжения и взаимоотталкивания участников контакта. Данный тип межкультурного взаимодействия играет противоречивую роль. С одной стороны, именно в рамках симбиоза формируются первичные предпосылки движения в направлении культурного синтеза. С другой – возможен вариант, когда силы взаимного отталкивания культур блокируют перспективу их дальнейшего сближения и возникновения нового качества.

Наличие симбиотического типа взаимосвязи также можно проследить с XVI в. до наших дней. Национальные культуры всех стран региона представляют собой сложнейшее переплетение всех трех типов межкультурного взаимодействия (противостояние, симбиоз, синтез), соотношение между которыми меняется от страны к стране. Подобная ситуация означает отсутствие цельности культурной системы и тем самым неполноту и определенную ущербность самого феномена латиноамериканского культурного синтеза. Подобные неполнота и ущербность, в решающей степени заданные исходными условиями (конкиста, разрушение автохтонных цивилизаций), мучительно осознавались и переживались латиноамериканской мыслью на протяжении всех пяти столетий ее истории.

В качестве примера можно привести суждения крупнейшего мыслителя, писателя и поэта современной Мексики О. Паса. Его высказывания о том, что в самой сердцевине мексиканской культуры есть нечто, мешающее полноценному осуществлению бытия народа и каждого отдельного человека, какая-то незаживающая рана или язва³ –

не что иное, как попытки осмыслить ситуацию, характеризующуюся отсутствием цельности культурной системы.

Спустя три десятилетия после того, как увидело свет эссе О. Паса, где были изложены упомянутые его идеи, поразительно похожие мысли высказал грузинско-российский философ М.К. Мамардашвили. По его определению, «Латинская Америка – это нечто, содержащее в себе некую пустоту»⁴. Пустота трактуется в данном случае как отсутствие контакта между качественно различными сосуществующими способами бытия, между прошлым и настоящим, как герменевтическое взаимное непонимание между людьми. Ее наличие – прямой результат переплетения в Латинской Америке двух несовместимых (согласно Мамардашвили) цивилизационных типов – христианской цивилизации, родившейся в результате духовной революции «косевого времени», и аборигенных культур, относящихся к «мифологической эре» человечества. По мнению Мамардашвили, они абсолютно непроницаемы друг для друга: возможность культурного синтеза полностью исключается.

В работе Мамардашвили изложена, пожалуй, наиболее оригинальная «антисинтезная» концепция культурного процесса в Латинской Америке (в том, что касается того общего культурного ареала, который охватывает страны «бывшего СССР»). В среде отечественных латиноамериканистов-профессионалов позицию отрицания синтеза с наибольшей ясностью выразили представители Центра культурологии ИЛА РАН (Б.Ю. Субичус, П.А. Пичугин, Н.А. Шелешнева-Солодовникова). Эти исследователи склонны подчеркивать зависимость латиноамериканской культуры от европейской, они утверждают мысль о безусловной принадлежности Латинской Америки к ареалу западной цивилизации, рассматривают ее как периферийную зону данной цивилизации. Идея о том, что Латинская Америка представляет собой самостоятельное цивилизационное образование, таким образом решительно отвергается.

Впервые данная система взглядов была поднята на уровень теоретического обобщения в сборнике «Латинская Америка и мировая культура»⁵. В ее основе – усиленная акцентировка реальных явлений: факта периферийного положения Латинской Америки в системе западной «субэкмены», слабой способности латиноамериканской культуры к самостоятельному формотворчеству, того обстоятельства, что формы, в которых выражал себя латиноамериканский дух, в по-

давляющем большинстве случаев заимствованы из Европы. При этом неповторимая оригинальность латиноамериканской культуры и искусства отнюдь не отрицается, однако для представителей данного направления речь идет о специфике в рамках принадлежности к западной традиции.

Таким образом, разница между сторонниками концепций синтеза и периферийности – не в признании или непризнании оригинальности латиноамериканской культуры (таковая признается всеми), а в разном решении вопроса о степени *инакости* данной культуры по сравнению с западноевропейской.

Решающим аргументом в пользу того, что Латинская Америка все же представляет собой *особый цивилизационный тип*, является то обстоятельство, что на протяжении своей истории латиноамериканцы определенно обнаружили устойчивую склонность к поискам своих особых способов решения коренных проблем – противоречий человеческого существования, качественно отличных в ряде принципиальных моментов от тех подходов к данным проблемам, которые характерны для Запада.

Примечания

¹ История литератур Латинской Америки. – М.: Наука, 1985. – Кн. 1: От древнейших времен до начала Войны за независимость. – 671 с.; История литератур Латинской Америки. – М.: Наука, 1988. – Кн. 2: От Войны за независимость до завершения национальной государственной консолидации (1810–1870-е годы). – 650 с.; История литератур Латинской Америки. – М.: Наука, 1994. – Конец XIX – начало XX века (1880–1910-е годы). – 620 с.; Iberica americans. Культуры Нового и Старого Света XVI–XVIII вв. в их взаимодействии. – СПб.: Наука, 1991. – 288 с.

² Iberica americans. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. – М.: Наука, 1994. – 222 с.

³ Paz O. El laberinto de la soledad. – México: Los presentes, 1981. – P. 47–48, 57–58.

⁴ Мамардашвили М.К. Другое Небо // Три каравеллы на горизонте. – М.: Междунар. отношения, 1991. – С. 42.

⁵ Латинская Америка и мировая культура. – М.: ИЛА РАН, 1995. – Вып. 1. – 216 с.

КУЛЬТУРА И ИСКУССТВО

А.А. Асоян

РОМАН В КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ ИЗМЕРЕНИИ XX ВЕКА

Аннотация. Д. Лукач, М. Бахтин, Ю. Кристева – кульминационные этапы в развитии теории романа в XX столетии. Их преемственность в построении теории жанра – пример творческого отношения к интеллектуальному наследию, единства научного знания.

Ключевые слова: теория романа, жизнь, смысл, внутренняя форма романа, культура, идеал, память, опыт, познание, полифоничность, трансгрессия, монологичность, диалогизм, эпичность, мениппейность.

Annotation. G. Lukacs, M. Bachtin, J. Kristeva – their theories present culmination stages in the XX-th century novel theory development. Their succession in the genre theory construction – gives us an example of the creative attitude to the intellectual heritage, to the scientific knowledge unity.

Keywords: novel theory, life, sense, inner novel form, culture, ideal, memory, experience, epistemology, transgression, dialogism.

Три имени знаменуют важнейшие этапы теории романа в XX в.: Дьёрдь Лукач (1885–1971), Михаил Бахтин (1895–1975), Юлия Кристева (р. 1935). Впервые монография Лукача «Теория романа» была опубликована в немецком журнале «Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft» за 1916 г. Рождение жанра венгерский философ связывал с конфликтом между жизнью и смыслом, бытием и судьбой, которые в эпосе, древнем эпосе, предстают разновеликими понятиями, ибо древний эпос – например, гомеровские поэмы, – предполагает «тотальность бытия», или си-

туацию, когда между непосредственной жизнью и ее сущностью нет разрыва и «всё однородно еще до того, как оно образует форму; когда формы не стесняют, а лишь служат самопознанию, выходу на поверхность всего того, что томилось и дремало в недрах формирующейся вещи; когда знание является добродетелью, а добродетель – счастьем и когда красота раскрывает мировой смысл»¹.

Завершенность и замкнутость эпической системы ценностей является причиной, почему герой эпопеи никогда не бывает индивидом. Эпический космос – цельное, тотальное единство. Оттого главным предметом эпоса оказывается не личная судьба, а судьба рода, некоего сообщества, и сущность жизни является бытийственно имманентной, не мыслимой в конфликте с самой жизнью.

В ходе эволюции, полагал Лукач, субъект стал сам для себя явлением, иначе говоря, объектом; в результате искусство перестало быть «слепком жизни»; оно превратилось в «сотворенную тотальность», потому что естественное единство метафизических сфер оказалось разорвано навсегда.

По Лукачу, историко-философским переходом от эпопеи к роману стала «Божественная комедия» Данте. Правда, этой поэме, писал Лукач, еще присущи замкнутая имманентность и игнорирование дистанции между жизнью и смыслом, но персонажи «Комедии», в отличие от эпопеи, это уже индивиды, «сознательно и энергично противящиеся сковывающей их действительности и благодаря такому сопротивлению становящиеся настоящими личностями»². Конечно, такая индивидуализация больше касается второстепенных, нежели главных лиц. Она усиливается на периферии по мере удаления от цели путешествия Данте, где каждая частичная единица сохраняет собственную лирическую жизнь, чего не знал и знать не мог древний эпос. Вместе с тем везде господствует особый конституирующий принцип, «устраняющий эпическую самостоятельность органических частей и превращающий их в иерархически упорядоченные части»³.

Это наличие предпосылок в «Комедии» как эпоса, так и романа, обусловлено двойственностью дантовского мира: в «священной поэме» мирской разлад *жизни и смысла* преодолевается и устраняется благодаря совпадению жизни и смысла в непосредственно переживаемой трансцендентальности, предполагаемой христианским символом веры. Но, утверждал Лукач, подобное равновесие возникает в первый и последний раз.

Роман, писал он, это эпопея эпохи, для которой жизненная имманентность стала проблемой. Суть романа, определяющая его форму, обнаруживается в психологии его героев – они постоянно в

поиске. При этом бесконечность поисков свидетельствует о том, что ни цели, ни пути не являются отражением какой-либо этической необходимости, существующей вовне, – искания составляют лишь факт душевной жизни героя, которой совсем не обязательно что-либо должно соответствовать в мире объектов или в мире норм. Именно поэтому роман выступает как нечто становящееся, как процесс. Его *внешняя* форма по сути биографическая. И центральная биографическая фигура в романе все свое значение находит лишь в отношении к «возвышающемуся» над нею миру идеалов, но и сам этот мир реализуется лишь постольку, поскольку живет в данном индивиду, в данном жизненном опыте. Таким образом, устанавливается равновесие этих двух жизненных сфер, и возникает новая, самобытная – парадоксально завершенная и осмысленная – жизнь проблематичного индивида.

Движение индивида к самому себе – от смутной погруженности в наличную действительность к ясному самосознанию – представляет собой *внутреннюю форму* романа. По достижении искомого самосознания противоречия между бытием и долженствованием остаются, ибо объективность романа – в зрелом понимании той истины, что смысл никак не может полностью пронизать действительность, но без него она распадется в ничто. Содержание романного жанра, писал Лукач, это история души, идущей в мир, ищущей приключений ради самоиспытания, чтобы в этом испытании обрести собственную меру и сущность. В итоге обнаруживается, что есть два типа души: она либо уже, либо шире внешнего мира, назначенного ей в качестве арены и субстрата ее деяний.

Второй тип души демонстрирует герой Сервантеса. «Дон Кихот» – первый великий роман в мировой литературе, «первое великое сражение внутреннего мира с прозаической низостью души»⁴. Эта книга появляется на пороге эпохи, когда христианский Бог начинает устраниваться из мира; когда человек оказывается одиноким и может обрести смысл и субстанцию только в своей бездомной душе, так как дороги к трансцендентальной родине вдруг стали непроходимыми. Вот отчего чистейший героизм неизбежно превращается в гротеск, а неколебимая вера – в безумие. Глубокая меланхолия исторического процесса как раз и заключается в том, что, когда приходит час, вечные идеи и вечные позиции теряют смысл и что время может возобладать даже над вечным. Но время только тогда одерживает верх, ко-

гда прерывается связь с трансцендентальной родиной. И вполне понятно, полагает Лукач, почему в романе, содержание которого «составляет необходимость искать Сущность и неспособность ее найти», время сливается с формой. Здесь время – это сопротивление, оказываемое жизненной органикой застывшему смыслу. В эпопее же имманентность смысла самой жизни так сильна, что отменяет время: жизнь как таковая делается вечной, мыслится вечной, ибо органика берет себе из времени лишь расцвет, преодолевая и предавая забвению увядание и умирание. В отличие от эпопеи, в романе *жизнь* и *смысл* отделяются друг от друга, а вместе с ними – сущностное и временное; «можно даже, пожалуй, сказать, – писал Лукач, – что все внутреннее действие романа есть не что иное, как борьба с могуществом времени»⁵. В этой борьбе парадоксальность романного жанра и начало тяготения поистине великих романов к эпопее.

Создателем романного жанра, активно перерастающего в эпопею, Лукач считал Л. Толстого. «Его великое, – писал критик, – истинно эпическое и далекое от любой формы романа творчество стремится изображать жизнь, основанную на общности чувств простых, тесно связанных с природой людей, общности, которая прислушивается к величественному ритму природы, движется соразмерно с ее чередованием рождения и смерти, отвергая в чуждых природе формах все мелочное и разъединяющее, разлагающее и косное»⁶. Но даже у Толстого, отмечал Лукач, современный мир становится лишь элементом эпического творчества, а не самой эпической действительностью, ибо естественно-органический мир древней эпопеи все же был той культурой, специфическое качество которой заключалось в ее органичности, тогда как у Толстого органичность является как идеал, воспринимается сущностно как *природа* и в качестве таковой противопоставляется *культуре*. В результате центром художественного построения становится неудовлетворенность внутренне значительных людей всем тем, что им может предложить окружающий мир культуры, и вытекающие из их отрицания поиски и обретения иной, более сущностной действительности – действительности природы. Но «толстовская природа» – это скорее лишь реальный залог того, что по ту сторону условностей возможна *сущностная жизнь*. Жизнь, которая, естественно, может быть достигнута в переживаниях самодостаточной души, однако ее утверждение в мире условностей представляется вымыслом.

От этого неутешительного вывода, полагал Лукач, Толстому не удавалось укрыться даже в любви и браке, занимающих особое место между природой и культурой, в равной мере родных и чуждых социально-интимным институтам. В ритме природного существования, в ритме рождения и смерти, любовь – это точка, где силы, управляющие жизнью, проявляют себя наиболее конкретно и зримо. Но любовь как чисто природная сила, как страсть не принадлежит толстовскому миру природы: она слишком связана с личностными отношениями, слишком обособляет людей, создает слишком много градаций и утонченностей. Иными словами, она слишком культурна.

Любовь, занимающая в толстовском мире поистине центральное место, это любовь-брак, любовь как средство продолжения рода: брак и семья мыслятся залогом непрерывности жизни. Торжество такой любви над культурой должно означать, согласно Толстому, победу истинного начала над ложной утонченностью, но на деле естественно-животные силы уничтожают все духовное: великое и высокое в человеке поглощается природой.

Тем не менее в толстовских романах есть сущностное переживание природы, когда все прежнее бытие обращается в ничто, когда все бывшие конфликты, страдания, заблуждения кажутся мелкими и несущественными. К примеру, высшая благодать нисходит на человека перед лицом смерти. Но с уходом этого порогового момента мир условностей заново берет свое, и люди опять возвращаются к жизни бесцельной и призрачной.

Трем слоям действительности – условному, миру «толстовской природы» и сущностному – соответствуют три понятия о времени. *Условная* реальность находится как бы *вне времени*: вечно повторяющееся, вечно возвращающееся однообразие катится по рельсам чуждых смыслу законов; это нескончаемое движение без направления, без роста, без упадка. Под ним шумит поток «толстовской природы» – постоянство и единообразие *вечного* ритма. Здесь все изменчивое лишено сущности: индивидуальная судьба, именно как индивидуальная судьба, а не как элемент ритма, не имеет для самоосуществления мировой цели никакого значения. Наконец, третий слой – это значительные *мгновения*, внезапным предчувствием высвечивающие *существенную* жизнь. Но они так и остаются мгновениями, изолированными от двух других миров и не имеющими с ними основополагающих связей.

Несовместимость трех видов времени обнаруживает внутреннюю проблематику и драматизм толстовских произведений. Ни одно из них не выражает подлинной длительности, реального времени, этого «жизненного элемента романа»... Попытка преодолеть культуру только изгоняет ее, но не заменяет никакую более надежной и сущностной жизнью: увиденный в предчувствии мир природной субстанциальности так и остается предчувствием и внутренним переживанием. А безуспешное движение толстовского романа к внепроблемной действительности эпопеи лишь обнажает непреложные законы романного жанра. «Большая эпика, – писал Лукач, – это форма, зависящая от конкретного исторического момента, и всякая попытка изображать утопическое как сущее может лишь разрушать форму, но не создавать новую действительность. Роман принадлежит, пользуясь выражением Фихте, эпохе абсолютной греховности, и покуда мир будет пребывать под знаком такого созвездия, эта форма останется главенствующей»⁷.

С малоизвестной монографией Д. Лукача смыкается по ряду основных положений оказавшийся исключительно авторитетным доклад М. Бахтина «Эпос и роман», прочитанный автором в 1941 г. Бахтин считал, что роман – это единственно становящийся жанр среди готовых и частично уже мертвых жанров. «Роман соприкасается со стихией незавершенного настоящего, что и не дает этому жанру застыть»⁸. Сопоставляя роман с эпопеей, Бахтин полагал, что, в отличие от романного жанра, эпопее свойственны три конститутивные черты: 1) источником эпопеи служит национальное предание, а не личный опыт и рождающийся на его основе свободный вымысел; 2) предмет эпопеи – эпическое прошлое, или, по терминологии Гёте и Шиллера, «абсолютное прошлое»; 3) эпический мир отделен от аэда и его слушателей, то есть от современности, абсолютной эпической дистанцией.

Следовательно, основная творческая способность и сила древней литературы – *память*, но не познание. Когда же на смену эпопее приходит роман, то его содержание определяется уже *опытом* и *познанием*. Это значит, что именно в романе время и мир становятся *историческими*. Они раскрываются как становление настоящего и непрерывное движение в будущее. В результате всякий предмет вовлекается в незавершенный процесс становления мира и на него навлекается печать незавершенности. Как следствие этого, в изображении героя возникает динамика несовпадения и разнобоя между раз-

личными моментами его образа. Человек перестает совпадать с самим собой; другими словами, сюжет не исчерпывает человека до конца (ср. характеристику, которую дал Онегину В. Белинский: «Человек неоконченного существования». – А.А.). Сама зона контакта с незавершенным настоящим и, конечно, будущим создает необходимость такого несовпадения человека с самим собой. В нем всегда остаются нереализованные потенции и неосуществленные требования. Бахтин писал: «Одной из основных внутренних тем романа является именно тема неадекватности герою его судьбы и его положения. Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности»⁹.

В этом принципиальное отличие романного героя от человека эпопеи, ибо герой эпопеи принадлежит «абсолютному прошлому», и как таковой он сплошь завершен и закончен. Между его подлинной сущностью и его внешним явлением нет ни малейшего расхождения. Он стал всем, чем мог быть; и он мог быть только тем, чем стал. Его точка зрения на себя самого совпадает с точкой зрения на него других: аэда, слушателей, сородичей...

Разрушение эпической дистанции и переход образа человека из далекого плана в зону контакта с незавершенной действительностью или, что то же самое, с современностью приводит к коренной перестройке образа человека в романе, а затем – и во всей литературе. Эта перестройка обнаруживается в: 1) стилистической трехмерности романа, которая возникает как результат многоязычного сознания, реализуемого в романическом повествовании, где «авторское слово лежит в одной плоскости с изображенным словом героя и может вступить с ним (точнее: не может не вступить) в диалогические взаимоотношения и гибридные сочетания»¹⁰; 2) коренном изменении временных координат литературного образа: время и мир в романе становятся *историческими*; 3) возникновении новой зоны построения литературного образа, а именно зоны максимального контакта с современностью или с настоящим в его незавершенности.

По мнению Бахтина, особая роль в разрушении эпической дистанции принадлежит смеху. Смех уничтожает всякую ценностно-удаляющую дистанцию. Он делает мир предметом фамиллярного контакта и этим приуготовляет совершенно свободное исследование действительности. Между тем в эпопее, поскольку она обращена к прошлому, иерархическая дистанция незыблема. Эпопея – слово о мертвом, и оно стилистически радикально отлично от слова о живом:

мертвые изъяты из зоны контакта, и о них должно говорить в ином стиле, чем о живых. «Эпический мир абсолютного прошлого, – писал Бахтин, – по самой природе своей недоступен личному опыту и не допускает индивидуально-личной оценки»¹¹. Роман же связан с вечно живой стихией неготовой действительности. Она как нечто текущее и преходящее была основным предметом изображения прежде всего в низких жанрах, то есть в сфере народного смехового творчества. Здесь, в народном смехе, Бахтин предлагал искать подлинные фольклорные корни романа. «Именно здесь, – говорил он, – складывается принципиально новое отношение к языку, к слову»¹². В то время как эпический человек лишен языковой инициативы и эпический мир знает «один-единый» и единственный готовый язык, в романе текучая действительность становится миром, где «первого слова (идеального начала) нет, а последнее слово еще не сказано»¹³. Разноголосица и разноречие входят в роман, и он реализует себя как микрокосм разноречия, в котором «последний смысл отдельной реплики какого-нибудь диалога раскрывается лишь тогда, – отмечал Бахтин в одной из своих работ, – когда этот диалог уже окончен, когда все высказались, то есть только в контексте целой завершенной беседы»¹⁴. При этом *диалог* как композиционная форма неразрывно связан с диалогом языков в романе, и это не только диалог «социальных сил в статике их сосуществования, но и диалог времен, эпох, дней, умирающего, живущего, рождающегося: сосуществование и становление слиты здесь в неразрывное конкретное единство противоречивого и разноречивого многообразия»¹⁵.

Идеи М. Бахтина были подхвачены одним из влиятельных теоретиков литературоведческого постструктурализма Ю. Кристевой. В статье «Bachtine, le mot le dialogue et le roman»¹⁶ она заявила, что открытие Бахтина в области теории литературы – это прежде всего признание того, что «любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации другого текста»¹⁷, ибо текст всегда определяется тремя инстанциями, пребывающими в состоянии диалога: субъект письма, получатель и... внеположные тексты. В результате всякое слово (текст) есть пересечение горизонтальной оси (субъект – получатель) с вертикальной (текст – контекст). Это значит, что литературная структура *не наличествует*, но *вырабатывается* по отношению к *другой* структуре. В границах

романа она может конституироваться не только как *монологическая*, но и как и *полифоническая*.

Полифоническая структура определяется карнавальным дискурсом (по Э. Бенвенисту, это язык, практикуемый индивидом)¹⁸, для которого характерна *трансгрессия* (переход из одного ряда в другой) языкового, логического, социального кода. Таковы романы Рабле, Свифта, Достоевского... Кристева готова продолжить этот перечень имен указанием на Пруста, Джойса, Кафку. В их романах, считает она, осуществляется так называемая «другая» логика. Она требует категорического разрыва с нормой, предполагая установление между оппозитивными членами дизъюнктивных отношений, то есть таких, когда два элемента оппозиции соотносятся друг с другом посредством союза «или», который предполагает связь между высказываниями только по их истинности или ложности, а также выступает в неисключающем значении (например, или А, или Б; или то и другое вместе).

Итак, в пространстве полифонического романа язык оказывается способным ускользнуть от власти линейности, он сам себя пародирует и сам себя релятивизует, отрицая свою репрезентирующую роль, но тем не менее не отрекаясь от нее. Полифонический роман – это глубинное прощупывание языка и утверждение его амбивалентности, другими словами, аморальности: здесь слово освобождает нас от предустановленных «ценностей», не отличая порок от добродетели. Оно воспринимает «ценности» как собственное достояние и как собственное творение, а предметом изображения становятся ненормальные психические состояния: безумие, раздвоение личности, мечтания, сны, самоубийство. «Все эти моменты, – замечает Кристева, – имеют, по Бахтину, не только тематический, но и структурный смысл; они разлагают эпическое и трагическое единство человека, равно как и его веру в принцип тождества и причинности, знаменуя тот факт, что человек этот утратил целостную завершенность, перестал совпадать с самим собой»¹⁹.

В отличие от полифонического монологический роман представляет собой отклонение от собственно романной структуры (пример – эпический монологизм Л. Толстого). Он должен рассматриваться как продукт подавления той литературной структуры, которую, имея в виду диалогизм, Бахтин называл «мениппеей» (свое название мениппея получила от имени философа II в. до н.э. Мениппа из Гадыры. Мениппея – карнавализованный жанр, гибкий, изменчивый, как

Протей. Его ранние образцы – «Сатирикон» Петрония, «Метаморфозы» Апулея, сатиры Лукиана). В мениппее равно присутствуют как комическое, так и трагическое начала. Язык мениппеи зачарован идеей «двойничества», оппозитивной логикой, вытесняющей традиционную логику тождества.

Будучи всеохватным жанром, мениппея способна проникать в любые тексты, включать в себя новеллы, письма, ораторские речи... смешивать стих и прозу. Она строится как мозаика из цитаций, и структурный смысл подобного цитирования в том, чтобы дистанцироваться как от собственного, так и от всех чужих текстов. Под стать театру жестокости, мениппея «соразмерна, – цитирует Кристева А. Арто, – вовсе не индивидуальной жизни – не той индивидуальной стороне жизни, где царят характеры, но своего рода раскрепощенной жизни, изгнавшей жизнь индивидуальную, так что сам человек становится не более чем отголоском»²⁰.

Возникнув сразу после Сократа, Платона и софистов, мениппея современна той эпохе, когда мысль перестала совпадать с практикой (уже сам факт, что мышление начинает рассматриваться как «технэ», указывает Кристева, свидетельствует о том, что размежевание по линии «праксис – поэзис» уже свершилось). После аналогичного пути развития литература в конце концов становится «мыслью» и начинает осознавать себя в качестве *знака*. Отчужденный от природы и от общества, человек начинает отчуждаться и от самого себя; он открывает свой внутренний мир и «овеществляет» это открытие в амбивалентной мениппее. «И все же мениппея, – считает Кристева, – не знает монологизма, вытекающего из теологического принципа (равно как и из идеи человекобога, как это будет иметь место в эпоху Возрождения), – монологизма, способного укрепить ее репрезентативную функцию. “Тирания”, властвующая над ней, – это тирания текста (а не тирания речевого высказывания как отражения мира, существующего до нее), то есть тирания ее собственной структуры, творящейся и уясняющейся из себя самой»²¹. Эту-то свою амбивалентность мениппея и завещает роману, прежде всего – полифоническому, «который, воплощая в себе самую множественность языковых инстанций, находящихся в диалогических отношениях, не ведает никакого закона и не знает никакой иерархии»²². При этом мениппейный диалогизм воплощает не столько субстанциальную и выводную логику, сколько реляционную и аналогичную, и непосредственно противостоит ари-

стотелевской логике, вступает с ней в противоречие и подталкивает в сторону иных способов мышления. Таким образом, мениппея предшествует полифоническому роману, который и объективирует языковой диалогизм.

Монологический же роман тяготеет не к мениппее, а к эпосу, где, напротив, есть некая абсолютная внетекстовая сущность (Бог, коллектив); она релятивизирует диалог вплоть до полного его упразднения. Следовательно, эпический монологизм обусловлен так называемым «трансцендентальным означаемым». Именно поэтому монологическому роману присущ не столько диалогизм, сколько бинаризм: монологический дискурс, отмечает Кристева, сходен с механизмами грамматического отрицания и утверждения. В монологическом романе субъект принимает на себя роль «единицы» (Бога), и диалог, имманентный, в сущности, любому дискурсу, подавляется с помощью *запрета*; в результате дискурс утрачивает способность обратиться на самого себя и оказывается эквивалентным системной оси языка.

По убеждению Кристевой, эпичность и мениппейность – два потока, формировавших европейский тип нарративности от эпохи к эпохе, от автора к автору. Двум типам нарративности соответствуют и две разновидности романа – монологическая и полифоническая. Последняя, что совершенно очевидно, радикализована в наше время постмодернизмом.

Лукач, Бахтин и Кристева – кульминационные этапы в развитии теории романа, как складывалась она в XX столетии. Их преемственность в построении теории жанра – замечательный пример творческого отношения к интеллектуальному наследию и единства научного знания.

Примечания

¹ Лукач Д. Теория романа // Новое лит. обозрение. – М., 1994. – № 9. – С. 22.

² Там же. – С. 38.

³ Там же.

⁴ Там же. – С. 53.

⁵ Там же. – С. 63.

⁶ Там же. – С. 74.

⁷ Там же. – С. 78.

⁸ *Бахтин М.* Эпос и роман: (О методологии исследования романа) // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 470.

⁹ Там же. – С. 479.

¹⁰ Там же. – С. 470.

¹¹ Там же. – С. 460.

¹² Там же. – С. 464.

¹³ Там же. – С. 473.

¹⁴ *Бахтин М.* Слово о романе // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 223.

¹⁵ Там же. – С. 176.

¹⁶ *Kristeva J.* Bachtine, le mot, le dialogue et le roman // Critique. – Paris, 1967. – Т. 23, N 239. – Р. 438–465.

¹⁷ *Кристева Ю.* Бахтин, слово, диалог, роман // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. – М., 1995. – № 1. – С. 99.

¹⁸ См.: *Бенвенист Э.* Общая лингвистика. – М.: УРСС, 2002. – 448 с.

¹⁹ Там же. – С. 116.

²⁰ Там же. – С. 117.

²¹ Там же. – С. 118.

²² Там же.

В.М. Розин

ИСКУССТВО И МОДЕРНИТИ

Аннотация. В статье выделяются следующие проблемы: традиционное, классическое искусство и нетрадиционное, «искусство ради искусства» и «искусство-постав», «искусство-развлечение», модернити, произведение и его интерпретация, функции искусства: мировоззренческая, психической адаптации, витальная, инновационная.

Ключевые слова: искусство, модернити, функции искусства, художественная форма.

Annotation. The following problems are regarded in the article: traditional, classical art, art for art, art gestell, art-entertainment, modernity, art works interpretation, functions of art, worldview, psychoadaptation, innovations.

Keywords: art, modernity, art functions, art form.

Размышления об искусстве сопровождаются постановкой следующих вопросов: что происходит сегодня с искусством на рубеже столетий и тысячелетий? Как объективно взглянуть на современное искусство, если у нас нет «исторической дистанции (перспективы)» и мы не знаем, во что выльется новейшая история? Кроме того, как развести (и нужно ли это делать?) исследователя и непосредственного участника истории и жизни, ведь наша позиция как активного участника истории несомненно должна влиять на объективность исследования искусства? Мишель Фуко в статье «Что такое Просвещение» фактически переводит подобные проблемы в тему современности (модернити), ставя последнюю весьма оригинально: главное – не что такое современность как исторический период, а какова «установка

современности». Попробуем реализовать этот подход в отношении к искусству. Начнем с характерных оппозиций.

Традиционное, классическое искусство и нетрадиционное. Даже неискушенный человек, не знаток искусства, чувствует различие между классическим (XVII, XVIII, первая половина XIX в.) и современным искусством. Оно бросается в глаза при сравнении соответствующих произведений, но еще больше среды и условий художественного восприятия. Если классическое искусство «звучит» только в специальном помещении (выставочном или концертном зале), предполагает удаление и погружение в особую эстетическую реальность, противопоставленную обычной жизни (полностью ушел в книгу или музыку), то современное искусство сращивается с обыденностью, теснит обычную жизнь, иногда трансформирует ее, иногда пародирует. По отношению к современному искусству язык не поворачивается говорить об эстетической реальности, о прекрасном, зато сам собой устремляется в русло представлений о коммуникации, символической жизни, языковых играх и т.п. представлений, активно разрабатываемых постмодернистами. Если в центре классического профессионального и искусствоведческого интереса и рефлексии стояли произведение искусства и зритель как эстетический субъект, то что, спрашивается, стоит в центре современной рефлексии в искусстве? Не устойчивое художественное бытие, а разные мерцающие реальности – прежде всего виртуальные и символические.

В классическом искусстве встречались художник и тот, к кому он обращался (читатель, зритель, слушатель), причем художник в произведении выражал себя и свое понимание прекрасного. В свою очередь, тот, к кому он обращался, выражал себя, проживая в мире произведения искусства прекрасные мгновения и состояния. Оба в какой-то мере были уверены, что «красота спасет мир», поскольку эстетическая реальность выгодно отличалась от обычного мира, подверженного хаосу, не облагороженного творческим гением художника. При этом себя художник уподоблял почти второму богу, что хорошо видно при зарождении классического искусства. «Человек есть второй бог, – пишет Кузанец. – Как Бог – творец реальных сущностей и природных форм, так человек – творец мыслимых сущностей и форм искусства»¹. На рубеже XX столетия симфонизация действительности объявлялась предельной целью искусства. Но именно предельной, поскольку подлинной реальностью считался не этот пошатнувшийся и падший мир (Н. Бердяев), а мир прекрасного, созданный искусством.

Сообщество мира современного искусства в значительной мере создается СМИ, современными техниками, новым отношением к искусству. Последнее предполагает не уход от этого мира в реальность искусства, а *выслушивание, претворение обычной реальности с помощью современного искусства*. Выслушивания и претворения, позволяющие нам встретиться с «другими» (и с художниками и с теми, к кому они обращаются), обнаружить нашу общность с ними, но не в конкретной форме непосредственного общения, а общения виртуального, опосредованного текстами и событиями современного искусства, общения прежде всего с художественными персонажами. Когда же мы почему-либо, вдруг, случайно сталкиваемся с живыми создателями и носителями художественных ролей, событий или произведений, то с удивлением обнаруживаем, что они нам мешают, и лучшее, что они могут сделать, – это быстро исчезнуть и больше никогда не появляться.

«Искусство ради искусства» и «искусство-постав». В начале 60-х годов, вернувшись из армии, будучи еще студентом, я под влиянием своего учителя Г.П. Щедровицкого стал ходить в консерваторию. Мы слушали Прокофьева, Шостаковича, Малера, Брукнера и многих других композиторов; почти каждое посещение было праздником, позволявшим погрузиться в удивительный мир современной музыки. Но за пределами консерватории я серьезную музыку не слушал, даже обычно выключал радио, когда, например, звучал Бах или Шуман. Для меня серьезная музыка была неотъемлемо связана с консерваторией, досугом, эстетическими переживаниями.

Что сегодня? Я редко хожу в консерваторию, зато в квартире постоянно звучит первоклассный приемник, настроенный на волну «Орфея». Под аккомпанемент серьезной музыки я работаю (чуть понизив уровень звука), отдыхаю, убираю квартиру, едва ли не сплю (впрочем, один мой знакомый и спит под музыку, иначе он заснуть не может вообще). И разве нас удивляет молодежь или интеллигент в метро или в парке, или на велосипеде с плеером в ушах? Но может быть, такова только судьба музыки? Возьмем кино и ТВ. В те годы, помню, выходя на улицу после хорошего спектакля или фильма, я буквально переживал шок, возвращаясь в обычный мир с его повседневностью и заботами. Мир театра и кино был резко противопоставлен миру обычному, первый был возвышен, трагичен, гармоничен, второй – поражал своей приземленностью. Сегодня же я механически

переключаю с помощью пульта телевизионные каналы, и мелькающие на экране многочисленные и ранее недоступные фильмы и театральные постановки, как правило, меня уже редко волнуют.

«Представляется, – замечает О. Аронсон, – что к телевидению вряд ли применим могучий аппарат эстетического анализа, ведь сама идея высокого эстетического зрелища на ТВ выглядит достаточно странной... ТВ производит не *вторую* реальность, что еще можно говорить о кино, но производит знаки *самой* реальности... Знак в данном случае и есть та форма, которая не содержит в себе ничего, кроме указания на ту чувственную форму, которая должна быть задействована в восприятии... Визуальная система ТВ такова, что представляет потрясающую возможность не смотреть. Ведь любое извлеченное из системы изображение всегда уже связано с историей либо в качестве идеологии, либо в виде ностальгического ряда или как-нибудь иначе»².

Кстати, и современный театр (не говоря уже о кино) вынужден трансформироваться, реагируя на необходимость включения в обыденность современной жизни. Блестящая постановка «Кармен» в «Геликон-опере» поражает именно тем, что перед нами не знойная Испания, а городское гетто, замусоренное вышедшими из употребления техническими конструкциями и поломанными автомобилями, не девушки табачной фабрики позапрошлого века, а городские проститутки и хиппи. Мы видим не театрализованные жесты и позы незнакомых нам испанцев, а вполне известные нам по кино и жизни откровенные движения, в целом на сцене не атмосфера ретро, а именно модернити. И все это пронизывают прекрасное пение и музыка, исполняемые красивыми молодыми артистами, которые совсем и не похожи на артистов – перед нами не театр, а сама жизнь, и одновременно современный театр.

Итак, привычное деление на «досуг и серьезные занятия», о котором писал еще Аристотель, на «обычную и эстетическую реальность» быстро уходит или используется в самом искусстве как материал для пародии или ностальгических сюжетов. Современное искусство вошло в обычную жизнь, потеснило и трансформировало ее. Современный человек оказался в новом, странном мире, где реальности искусства образуют полноценный ее план. Но ведь эти реальности – виртуальны и символичны? Но разве не такова и модернити? Разве события нашей жизни существуют сами по себе, а не как истолкованные и представленные (воссозданные) совершенно по-разному и про-

тивоположно в СМИ и современном искусстве? И разве само искусство не идет на поводу у обыденности модерни?

Все это закономерно, и тому было много причин. Современная техника и технология, позволившие ввести искусство или его суррогаты, которые, кстати, сегодня часто невозможно отличить от подлинников, прямо в дом и обычную жизнь. Современная жизнь и экономика, образование и эстетическое воспитание, подключившие к искусству человека «массовой культуры» (то есть любого), а не только знатоков. «Уроки» искусствоведения и экспериментирования в искусстве, «техники» интерпретаций, позволившие распродетить произведения искусства, обнаружить в них новые, постоянно умножающиеся смыслы и содержания. И многое другое, входящее в понимание модерни (современности).

Указанная особенность искусства может быть понята в свете хайдеггеровского понятия «*постав*» (Gestell), под которым знаменитый философ понимал не только современное состояние техники, где все строится и выступает как «средство для другого» в рамках поставляющего производства (даже природа и человек), но также тотальную субъективацию и аксиологическое отношение к миру. Естественно, что постав захватил и искусство, так сказать, поставив его на службу современному производству, понимаемому, конечно, в широком хайдеггеровском смысле. Это означает по меньшей мере следующее: *разрыв старых связей и отношений искусства с другими сферами жизни* (например, разрыв коммуникации «художник – зритель», трансформация отношения «художественная реальность – обычная реальность»), *кризис классического понимания искусства* (произведения, эстетического субъекта), *выявление функций искусства в плане поставы*, то есть привязка искусства к обыденной жизни (искусство как фон для работы, как особая социальная оптика, как формы организации деятельности и жизни и прочее), наконец, *технологизацию искусства*, когда оно начинает пониматься как особая технология – семиотическая, психотехническая и т.д. Нельзя ли в этом случае предположить, что искусство, развивающееся в рамках массовой культуры, – это искусство, захваченное и поработанное поставом, «искусство-постав»?

С одной стороны, искусство-постав конституирует и обогащает действительность, но с другой – в целом искусство (в лице искусства-поставы) *обедняется, теряет глубину и духовное измерение.*

Действительно, использование искусства в целях постава предполагает совершенно другое его употребление: поверхностное, параллельное с другими занятиями человека, акцентирование не на тех сторонах содержания, которые были характерны для традиционного искусства.

«Искусство-развлечение» или подлинное искусство. Часто современное искусство обвиняют в безнравственности, в культивировании насилия и секса, в том, что на место служению красоте и прекрасному оно поставило новизну, необычность, острые ощущения, бездушные события и коммуникации и т.п. Справедливы ли эти обвинения, действительно ли современное искусство прислуживает Сатане? С одной стороны, действительно, мы видим, что художники часто детально прорабатывают, эстетизируют секс, насилие и другие темные стороны жизни и существования современного человека, делая их привлекательными в глазах (особенно неподготовленных) зрителей и читателей. Но с другой – как еще заставить человека понять, что все это, ну, может быть, не в такой степени, как у героя, есть и у тебя, как заставить задуматься над этими темными сторонами жизни, выработать к ним отношение? Сухую мораль и нравственность современный человек давно уже не воспринимает; вовлеченный же искусством в события модернити он уже не может уклониться от переживания и осмысления проблем, имеющих этический смысл и окраску.

В известном жанре эротических фильмов нас весьма часто приобщают к следующим событиям: вместо принятых в культуре относительно длительного знакомства, ухаживания и постепенного сближения возлюбленных герой сразу, практически мгновенно, укладывает женщину в кровать. Конечно, можно возразить, сказав «но ведь это не любовь, а секс», однако как их различить; к тому же сегодня в кино и любовь часто разворачивается именно по такому сценарию. Другой сомнительный момент – постельные сцены на грани мягкого порно. Опять же, можно сказать, что и первое и второе кому-то необходимо для реализации, что художник волен изображать все, что он хочет. Но ведь есть еще так называемый неподготовленный зритель, а это в массовой культуре чуть ли не каждый второй-третий (подросток или наивный, простодушный взрослый, принимающий за норму все, что он видит в кино или на ТВ); есть и реальный массовый негативный эффект подобных фильмов. Я имею в виду то, что подобные фильмы разрушают культурные сценарии любви и снижают любовную потенцию

населения, поскольку ослабляют и ликвидируют *границы и тайну*, без которой любовь и эротическое влечение не существуют.

Не меньше, если не больше, сегодня фильмов (и картин), где зрителю предъявляются патология и ужасы в самых разных вариантах и степенях. Здесь жестокие убийства, пытки, изнасилование, трупы, разнообразные извращения, какие только можно вообразить и помыслить, нападение на людей космических чудовищ и так далее и тому подобное, каждый сам может вспомнить массу примеров и вздрогнуть со страхом или омерзением. Все эти произведения художник создает в поисках новизны, интересных событий (реальности), отвечая на запросы определенных зрительских аудиторий, но при этом он вступает в серьезный конфликт с другими аудиториями и в целом с культурой. Дело в том, что, артикулируя и эстетизируя патологию, современное искусство, во-первых, способствует увеличению и так уже немалого клубка психических проблем и напряжений, во-вторых, приучает человека к социальной патологии, тем самым подталкивая к асоциальному поведению. Но может быть, все это уже не искусство? Тогда что? И как провести границу между искусством и очень похожими на произведения искусства суррогатами? И как все же быть с проблемой ответственности современного искусства?

М. Бахтин показывает, что в произведениях искусства художник и зритель получают возможность *творчески реализовать себя, собрать себя, про-жить то, что в обычной жизни не может быть прожито вообще, выработать отношение к другому и культуре*. Нужно, писал Бахтин, *«войти творцом в видимое, слышимое, производимое и тем самым преодолеть материальный внетворчески-определенный характер формы... при чтении и слушании поэтического произведения я не оставляю его вне себя, как высказывание другого... но я в известной степени делаю его собственным высказыванием о другом, усваю себе ритм, интонацию, артикуляционное напряжение, внутреннюю жестикуляцию... как адекватное выражение моего собственного ценностного отношения к содержанию... Я становлюсь активным в форме и формой занимаю ценностную позицию вне содержания – как познавательно-поэтической направленности»*³.

Именно потому, что в искусстве человек создает и находит реальность, *построенную им самим*, но одновременно *выстроенную и по «законам» бытия*, новоевропейская личность получает возможность прожить и разрешить противоречия, обусловленные двойным

ее существованием, – как индивида и субъекта культуры, или, говоря иначе, *несовпадение личности и культуры перевести в форму жизни и творчества*. Здесь как раз и обнаруживается целительная и спасительная (катарсическая) функция искусства. Принципиальный вопрос – *по-прежнему ли искусство сегодня, в эпоху наступления постава, целительно и спасительно?* По-прежнему ли произведение искусства может выполнять свою медиативную роль в отношениях, связывающих человека и культуру?

Но модернити – это не только постав, если бы это было так, то пришлось бы согласиться с мнением отдельных философов, что история действительно закончилась. Модернити – это также *культивирование духовности и свободы человека, культивирование и сохранение культуры, правда, в ее современных множественных и самоценных формах*. Помимо постмодернистского подхода к произведению, когда признается бесконечное множество равноценных репрезентаций, современного человека живо интересуют проблемы подлинного истолкования произведения, под которым сегодня можно понимать две основные вещи – *понимание, работающее на современность, и понимание, решающее определенные задачи*, например, осмысление искусства-поставы и духовного искусства или этические проблемы в отношении современного искусства.

Сочинение и исполнение. Произведение и его интерпретация. Создание произведения все меньше оценивается как главное дело художника, а вот его исполнение, интерпретация, доведение до зрителя (читателя) начинают восприниматься как подлинное искусство и творчество. Исполнители становятся все более популярными и значимыми в искусстве, исполнения превращаются в самостоятельные произведения, связь которых с исходными авторскими текстами становится достаточно условной и необязательной. Кстати, исполнители в большей мере, чем художники, превращаются также в кумиров не только зрительской аудитории, но и социальной. Люди искусства, но, конечно, иначе чем политики, консолидируют и кристаллизуют социальные сообщества.

Все большее влияние на развитие искусства оказывают современные технологии, начиная материальными и кончая интеллектуальными. Здесь достаточно указать на современные способы записи и воспроизведения художественного творчества и произведений («материальные технологии») или роль рефлексивной и интерпре-

тирующей деятельности («интеллектуальные технологии»). «В современном искусстве и культуре, – замечает Ж. Делёз, – интерпретация неотрывна от произведения, имманентна ему, поэтому при множестве репрезентаций произведения (в идеале стремящихся к бесконечности) оно превращается в симулякр... Но под симулякром мы должны иметь в виду не простую имитацию, а, скорее, действие, в силу которого сама идея образца или особой инстанции опровергается, отвергается»⁴. Даже если не соглашаться с Делёзом, выражающим постмодернистскую позицию, то нельзя не признать, что современные репрезентации и интерпретации художественных произведений все больше выступают как подлинные представители этих произведений, а не просто их разъяснения.

Единый критерий природы искусства или разные критерии для разных случаев и видов искусства. Искусство – это всегда чудо в том смысле, что в искусстве за счет семиотических и психологических механизмов создается *реальность*, вроде бы не существующая в обыденности. Как писал еще Леонардо да Винчи в «Книге о живописи», «если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их... И действительно, все, что существует во Вселенной как сущность, как явление или как воображаемое, он имеет сначала в душе, а затем в руках...»⁵ Именно в попытке осмыслить существование художественной реальности и родилась концепция мимесиса. Но эта концепция фактически отводит искусству *в плане существования* вторичную роль – всего лишь *подражание* бытию, а не *само бытие*!

В XX в. эта позиция постепенно преодолевается, сначала в признании за художественной реальностью относительной автономии (как пишет Ортега-и-Гассет: «Пусть воображаемый кентавр не скачет в действительности по настоящим лугам и хвост его не вьется по ветру, не мелькают копыта, но и он наделен своеобразной независимостью по отношению к вообразившему его субъекту. Это виртуальный или, пользуясь языком новейшей философии, идеальный объект»⁶), затем в утверждении полноценности художественной реальности.

Но Хайдеггер преодолевает и это понимание, утверждая, что именно в искусстве раскрывается, выявляется и удерживается «истина бытия»: «Художественное произведение, – пишет он, – раскрывает присущим ему способом бытие сущего. В творении совершается это раскрытие-обнаружение, то есть истина сущего»⁷. О том же, но не-

сколько иначе писал и Мераб Мамардашвили, говоря, что в лоне произведения рождается и художник, и зритель. Другими словами, подлинное искусство – это не мимесис, а форма полноценной жизни. Так что предположение о том, что современное искусство может помочь нам на нашем пути спасения, не такое уж неправдоподобное.

Однако наряду с попытками выявить какой-то один критерий (мимесис, прекрасное, выражение, «истина сущего» и пр.) в настоящее время налицо тенденция, может быть, эклектическая, использовать все эти критерии вместе и добавлять к ним новые.

Чтобы осмыслить рассмотренные здесь оппозиции, обсудим функции искусства и его природу. Современное искусство дает по меньшей мере две вещи. Во-первых, у человека возникает особая оптика, которую можно назвать «художественной», то есть он начинает видеть жизнь (и свою, и чужую, и мир в целом) с помощью произведений и текстов современного искусства. Конечно, и раньше эстетическое восприятие меняло видение человека, но отчасти, по принципу противоположности, например, мадонны совершенны, а земные женщины или несовершенны, или могут лишь бесконечно приближаться к мадоннам. А вообще-то, всегда сохраняется дистанция между событиями художественной и обычной реальности. Современное же искусство дает человеку художественную оптику буквально на все случаи жизни и, напротив, как бы приглашает его сблизить, отождествить обычные события с художественными.

Во-вторых, художественная оптика и установки современного искусства посредством специальных практик (поп-арт, дизайн, мода, СМИ, современная промышленность) и личных психотехник (образовательных, эзотерических и др.) оказывают разнообразное конституирующее воздействие на жизнь современного человека, наряду с другими воздействиями меняют ее. И раньше искусство влияло на жизнь, но это влияние по масштабу и последствиям было не столь значительным и к тому же узконаправленным.

Войдя непосредственно в современную жизнь, став частью обыденности, искусство становится моментом социальности, но рассеянной, неопределенной социальности. Действительно, с одной стороны, искусство как семиотическая система («семиозис искусства»), как особая психотехника («психотехника искусства») участвует в формировании культурных сценариев и через них социальности (социальных и властных отношений). С другой – современные художни-

ки понимают свое творчество как самовыражение и ответ на неясные запросы тех, к кому они обращаются. Потеряв четкую культурную ориентацию, современное искусство осознает себя уже не как мимесис, а как представитель самой жизни, как сама жизнь в ее многообразных тенденциях.

Но ведь художник в своем творчестве может артикулировать самые разные стороны модернити, способствовать самым разным ее тенденциям. В том числе и тем, которые разрушают культуру. Правда, как понять, что культуру разрушает, а что является всего лишь культурной адаптацией и компенсацией? А также не является ли эта культура, которую многие художники поддерживают изо всех сил, уходящей с исторической сцены? Но тогда какая культура придет взамен? Поскольку средний художник не является мыслителем и этиком, он и не берется отвечать на эти трудные вопросы, а просто творит на своей ниве, способствуя самым разнообразным тенденциям модернити.

Именно искусство, если оно современное, помогает оживить человека, заставить его видеть (слышать, ощущать) заново, реагировать на краски и звуки. Спрашивается, почему, разве он и так не видит и не слышит, ведь человек вроде бы еще не умер? Но разве жизнь поставом, искусство-постав не блокируют наше видение и слышание, наши чувства? Блокируют именно в силу того, что они сформированы поставом, структурированы, настроены на привычное восприятие и переживания, уже давно не требуют работы и изменения человека. Но если человек каким-либо образом оказывается вовлеченным в современное искусство, оно его выслушивает, испытывает, заставляет работать, выходить из себя, спасать от самого себя.

Маленькая иллюстрация. В пьесе «Играем... Шиллера» в постановке Р. Туминаса есть такая сцена. Елизавета, которую блистательно играет Марина Неёлова, должна принять трудное решение – послать на смерть свою сестру Марию Стюарт. Елизавета колеблется, но присутствующий здесь же ее советник настаивает на решении, апеллируя к высшей необходимости и ее ответственности перед лицом государства. Художественно эта сцена решена так: принимая мучительное решение, Неёлова напряженно ходит по сцене, держа в руках поднос, на котором стоят бокалы, до самых краев наполненные водой; когда ей не удастся не пролить бокал, советник тут же подли-

вает воду, так что необходимость удерживать поднос в строго горизонтальном положении постоянно присутствует.

Спрашивается, почему не позволить Неёловой сыграть эту сцену безо всяких ухищрений, демонстрируя одни переживания? А потому, что голые переживания нас давно уже не волнуют, мы их пережили в тысячах произведений живописи, театра и кино, причем часто в ситуациях куда более драматичных. Однако когда мы видим, что Елизавета параллельно с принятием экзистенциального и фатального решения носит по сцене поднос с бокалами воды, которые она судорожно пытается не разлить, а ее советник, подливая воду, все время поддерживает это напряжение, то мы невольно начинаем разгадывать загадку, предложенную Туминасом: зачем этот поднос, что все это означает и т.д.? При этом вынуждены сопоставлять эквилибристику с подносом и странные действия советника с переживаниями Елизаветы, в частности, уяснением ей необходимости следовать своей миссии королевы. То есть мы начинаем видеть второе с помощью первого, и именно за счет их полного несовпадения перипетии с водой становятся новой художественной формой, позволяющей зрителю заново пережить (снова про-жить) то, что происходит с Елизаветой.

Нетрудно заметить, что новая художественная реальность включает в себя как необходимый момент также чисто искусственный план. Мы переживаем не только события, о которых пишет Шиллер, но и то, как все это *сделано режиссером, как сыграно актерами*. Необходимым условием является и наша работа по отгадыванию загадок, поставленных режиссером, но не как самоцель и для игры ради игры, а чтобы пройти в художественную реальность и полноценно про-жить ее события. Иначе говоря, все эти приемы, да и наша работа – только средства, помогающие нам в нашем устремлении к жизни (если только, конечно, в нас еще осталось это желание жизни).

Рассмотрим еще один пример – замечательный фильм австралийского режиссера Джейн Кемпион «Пианино». Формальный сюжет этого фильма таков. Талантливая немая пианистка со своей маленькой дочерью по объявлению выходит замуж за незнакомого ей человека и приезжает к нему в какое-то поселение миссионеров, расположенное далеко от цивилизации в джунглях. Она привозит с собой пианино, которое ее муж, несмотря на ее протесты, выгодно меняет на большой участок земли. Но человек, купивший пианино, влюблен в героиню и предлагает ей обучать его музыке, а на самом деле пыта-

ется ее соблазнить, продавая пианино по частям за предоставляемые ему ласки. Кончается тем, что героиня влюбляется в своего соблазнителя и отдается ему. Когда же муж узнает об этом, то в припадке гнева он отрубает своей жене палец, чтобы она уже никогда не смогла исполнять музыку. Впрочем, внешне все заканчивается «хеппи эндом»: муж отпускает свою жену с человеком, которого она полюбила, они уезжают на родину, где пианистка снова учится играть на пианино. Последняя сцена весьма символична – пианистка неуверенно (поскольку один ее палец протезирован) исполняет на пианино простенькую мелодию, а муж накрывает ее платком, как попугая, и целует.

Дальнейшее обсуждение этого фильма показало, что понимается он зрителями неоднозначно. Лично у меня сразу возникло четыре интерпретации: это рассказ о любви немой талантливой пианистки, закончившейся относительно благополучно; это символическая история гибели и соращения духа (талантливая пианистка, жившая одной музыкой, в конце фильма превращается в обычную женщину, которая любит своего мужа и дочь и уже спокойно относится к музыке); это исследование страсти в процессе ее зарождения и протекания; это, наконец, драма столкновения двух культур (мещанской и художественной). Но у других зрителей были и другие прочтения, например на Западе широко обсуждались феминистская и фрейдистская интерпретации. Спрашивается, о чем этот фильм? О том или другом или обо всем сразу, но тогда, может быть, «Пианино» сразу задумывалось Джейн Кемптон как много разных произведений? Но есть и еще одна проблема.

Если прочесть «Пианино» как культивирование и историю страсти, то этот фильм вряд ли поможет современному человеку решить мучающие его проблемы. Но если прочесть его иначе – как историю гибели и соращения духа или же как дилемму подлинного искусства и искусства-поставы (например, когда героиня исполняет музыку, чтобы выкупить пианино, а также в конце фильма), то, напротив, в этом произведении обсуждается одна из центральных проблем времени.

Нетрудно предположить, что само по себе, без дополнительных разъяснений «Пианино» однозначно прочитано быть не может. Следовательно, современное произведение искусства должно быть дополнено концепциями, концептуальными разъяснениями, которые позволяют и художнику, и зрителю воссоздать новую художествен-

ную реальность. И действительно, например, в «Геликон-опере» предлагаются программки, где излагается не столько либретто оперы, сколько концепции, помогающие зрителю войти в художественную реальность новой постановки спектакля и полноценно прожить ее. И не только – без творческой работы самого зрителя, без работы, направленной на уяснение смысла происходящего на сцене, способа создания спектакля, отношения новой постановки к оперной традиции, без вживания в игру и пение актеров – без всего этого событие спектакля в «Геликон-опере», вероятно, состояться не может. В «Сатириконе» идет спектакль в стиле комедии дель арте «Синее чудовище» Карло Гоцци. Перед началом всех прогонов Константин Райкин минут 15 объясняет зрителям замысел спектакля и трудности понимания его для современного человека.

Впрочем, здесь тоже два разных отношения. Один зритель увидит в «Пианино» просто прекрасное произведение, тем более что этот фильм очень красив. Другой будет искать сюжет, позволяющий ему изжить свои сексуальные проблемы, и он действительно найдет для этого богатый материал. Третий, как, например, я, опознает здесь драму гибели духа или оппозицию подлинного искусства и искусства-постава. Но почему, спрашивается, я обнаруживаю в «Пианино» именно это, а не что-то другое, скажем, то, что увидели другие зрители? Ну, во-первых, я тоже вижу в «Пианино» указанные сюжеты – традиционно эстетический и сексуальный, но они меня волнуют меньше, чем два последних. Меньше потому, что для меня сегодня проблемы духовного существования или подлинной жизни в искусстве являются экзистенциальными, их решение помогает мне жить осмысленно и видеть перспективу. Во-вторых, мои исследования показывают, что *красота* – понятие культурно-историческое и содержательное, и еще нужно понять, является ли прекрасным то, что внешне выглядит красивым, например, сегодня во всех сериалах перед нами выступают исключительно красивые женщины. Да и демонстрация в кино сексуальных сцен имеет две стороны: для одних – это реализация, а для многих других – патология.

Не должны ли мы в этом случае сделать два важных вывода? Один о том, что современное произведение искусства само по себе, без художественных концептуализаций и работы (культуры) зрителя, уже не в состоянии выполнять свои функции. Второй о том, что современное искусство, чтобы соответствовать модернити, которое яв-

но катастрофично, должно найти такие темы и сюжеты, такую форму, породить из себя такую художественную культуру, которые помогут человеку в его движении на пути к спасению. Однако важно правильно понимать первый вывод. Я не хочу сказать, что современное искусство целиком сводится к художественной концептуализации, последнее только необходимый момент. Главное все же само искусство как форма современной жизни. «Пианино» именно потому можно считать современным произведением искусства, что оно заставляет нас видеть, слышать, переживать, жить. Параллельно или после мы осмысливаем произведение, но эта работа мышления всего лишь помогает нам пройти в художественную реальность и пережить ее события. В связи с этим становится понятным размышление Й. Хёйзинги, который писал, что «для искусства было некогда благом в значительной мере не осознавать ни того смысла, который оно несет, ни той красоты, которую оно творит; вместе с уверенностью сознания своего высокого назначения оно что-то утратило от своего вечно детского бытия»⁸. То есть, если искусство современно, то оно возвращает нас в лоно самой жизни («вечно детского бытия»), когда же в целом необходимые в искусстве схемы и концептуализации выдаются за само искусство или подчиняют себе художественное творчество, то искусство умирает или становится постановом.

Отменяет ли все сказанное другие функции искусства? Конечно нет, во все времена искусство выполняло еще несколько функций:

– *мировоззренческую*, состоящую в том, что искусство во всех известных нам культурах поддерживало основные культурные сценарии и картины мира. Здесь достаточно вспомнить древнеегипетскую скульптуру, архитектуру и живопись или античное искусство, где боги и их отношение к людям выступали основными событиями и сюжетом;

– *психической адаптации*, позволяющую человеку реализовать свои идеалы (например, видеть и слышать богов или получать доступ к другим, подлинным мирам), а также про-живать нереализованные в обычной жизни более простые желания. В своих работах я показываю, что на волне переживания эстетических событий человек получает возможность реализовать свои «блокированные» желания, правда, в том случае, если их структура сходна со структурой эстетических событий художественного произведения;

– **витальную** – то есть искусство с того момента, как оно обособилось и было осознано как реальность, отличная от других форм существования, образует самостоятельную и самоценную сферу человеческой жизни. Это стало очевидным не только для художников, но и для многих людей в последние два столетия;

– **инновационную**, проявляющуюся в том, что искусство является «точкой роста» культуры, своеобразной экспериментальной площадкой, где художник и тот, к кому он обращается, создают, «выращивают» сначала в семиотическом плане, а потом в психотехническом новые формы жизни и пере-живания.

Тем не менее сегодня в связи с экспансией *постава* на первый план выдвигаются воссоздание и культивирование именно *катарсис-тской функции* искусства, то есть поиски способов разрешения в искусстве противоречий между современным человеком и техногенной цивилизацией. Претерпевая кризис, находясь в становлении, и человек, и культура реализуют свою жизнь в множественности разных форм существования. В этом плане современное искусство не может ограничиться только созданием произведений искусства, оно не может не быть эзотерическим, не может не создавать новую художественную культуру, включающую как порождение художественных реальностей, так и новых форм жизни человека в искусстве, открывающих человеку перспективу жизни и спасения.

Здесь, правда, мне могут задать вопрос, «а откуда вы знаете, что события пойдут именно так, как вы пишете, почему это главное – помочь человеку на его пути к спасению, а не создание, скажем, условий для максимальной реализации его желаний?» Что на это можно ответить? Все дело в том, какие желания и какие последствия возникают в результате их осуществления. Если желания ведут к гибели человечества и человека, к обеднению искусства, утрате им духовности, то не лучше ли от таких желаний отказаться? Дело также в том, что нас устраивает. Меня лично мало устраивает мир без подлинного искусства и ответственности. Кого-то, возможно, все это устраивает, но речь в данном случае, как правильно отмечает Фуко, идет не о том, что есть, а об установке. Современность как установка предполагает мое личное отношение к современности и определенное участие в ней. Другое дело, совпадет ли моя установка с вектором реального исторического движения или нет. Но это от меня зависит уже в малой мере. Конечно, я стараюсь понять и угадать будущее, но и другие

мыслители не дремлют, однако видят его иначе. Я, конечно, надеюсь, что особенности моей личности и работы создают условия для наступления будущего, но надежда и абсолютное знание – вещи разные.

Интересующая нас тема может быть проблематизирована еще с одной стороны. Задумаемся, что такое интерпретация произведения. Вероятно, это особое его отображение (описание), призванное схватить основные особенности данного произведения. Но не только – *интерпретация произведения имеет статус бытия*, она указывает на определенную реальность и события, например, это история культивирования страсти или перипетии соращения духа, или же противостояние подлинного искусства и искусства-постава. Но если, как это и имеет место в современности, по поводу одного произведения создается множество убедительных интерпретаций, спрашивается, в какое бытие «приглашает» нас произведение и может ли само произведение подсказать нам, что оно предпочитает? Вряд ли. Тогда выбор, как это и бывает всегда, остается за человеком.

Наблюдения показывают, что в одном случае человек выбирает то бытие (интерпретацию), в котором он находится сам. Другими словами, он включает реальность и события, манифестируемые выбранной интерпретацией, в свою реальность. Именно это критикуют постмодернисты, поскольку человек ничего не приобретает принципиально нового. Второй вариант более сложный, здесь человек действительно поставлен перед нелегким выбором, причем может оказаться, что для того, чтобы его сделать и пройти в реальность, заданную интерпретацией, ему придется измениться самому (переосмыслить какие-то свои представления, совершить поступок, пережить кризис).

Мы привыкли думать, что человек автономен, тем более если он личность. Однако современная философия подводит нас к мысли, что новоевропейский человек может жить, лишь *подтверждая и утверждая свое бытие через бытие других*. Но интерпретация произведения и есть частный случай бытия другого. Поэтому уясняя интерпретации произведения, предпочитая одни из них другим, мы не просто что-то понимаем и переживаем, но и *выявляем, конституируем себя*, действительно, как пишет Мамардашвили, рождаемся в лоне произведения.

С семиотической точки зрения искусство – это реальность, созданная человеком, которую он воспринимает как обычный мир. Уже в процессе становления человека, одной из предпосылок которо-

го выступали сообщества человекообразных обезьян, имеющих сильную власть вожака и развитую сигнальную систему, складывается поведение, суть которого представляло коллективное проживание воображаемых событий, заданных знаками. Развитая форма подобного семиотического освоения действительности неплохо просматривается в первой культуре – архаической. Вот один характерный пример – архаическое понимание затмения.

«На языке тупи, – пишет Э. Тейлор, – солнечное затмение выражается словами: “ягуар съел солнце”. Полный смысл этой фразы до сих пор обнаруживается некоторыми племенами тем, что они стреляют горящими стрелами, чтобы отогнать свирепого зверя от его добычи. На северном материке некоторые дикари верили также в огромную пожирающую солнце собаку, а другие пускали стрелы в небо для защиты своих светил от воображаемых врагов, нападавших на них. Но рядом с этими преобладающими понятиями существуют еще и другие. Караибы, например, представляли себе затмившуюся луну голодной, больной или умирающей... Гуруны считали луну больной и совершали свое обычное шаривари со стрельбой и воем собак для ее исцеления»⁹.

Обратим внимание, архаические люди в данном случае действуют так, как будто они реально видят «ягуара». Но ведь его нет. Нет в физическом смысле, с точки зрения естественно-научной реальности, о которой дикари ничего не знают. Но «ягуар» задан языком, точнее «семиотической схемой», и в этом смысле он существует в сознании архаического человека как *психическая и семиотическая реальность*.

В отличие от архаических представлений современный человек сознательно создает подобные конструкции, строит их так, чтобы достигался нужный эффект (удовольствие, катарсис, ирония, восхищение, пародия и прочее), понимает их условность и отношение к другим реальностям (подражание, выражение, подлинная жизнь), наконец, использует при этом накопленный опыт, знания, философию и науку. Вот пример из спектакля «Синее чудовище». По сюжету герой пьесы должен сражаться с драконом-чудовищем и победить его. Драконов зрители сотни раз видели на картинах и в кино. При этом зритель – современный человек, каждый день имеющий дело с наукой и техникой.

Константин Райкин придумал гениальный ход, создал новую художественную форму. Когда должен появиться дракон, вверху над сценой начинают вращаться в разные стороны софиты прожекторов. Потом из глубины сцены поднимаются несколько металлических конструкций, напоминающих гигантские лапы, на их концах что-то вроде стеклянных оконцев-глаз-пастей. Видно, что этими конструкциями с помощью пульта управляет человек («душа дракона»?). Конструкции выбрасываются навстречу герою, нависают над ним, стараются его раздавить. Но герой, сделав несколько пассивных, выманивает человека, олицетворявшего душу дракона, и, ловко ударив его между ног, рушит всю конструкцию. Все по отдельности не имеет ничего общего с драконом, все в целом как художественное построение складывается в отчетливый образ дракона. При этом дракон воспринимается в юмористическом и пародийном ключе; восхищаешься, как все это сделано.

Разворачивается сложный ряд ассоциаций: с образами драконов в кино, с техническими устройствами, с машинами, управляемыми с помощью пультов, с Кощей Бессмертным, таким же высохшим, как металлические конструкции, со сказкой, где смерть Кося прычется в игле, которая в яйце, а та в утке, но в данном случае все сосредоточено в человеке, управляющем пультом, и т.п. Чтение созданного Райкиным образа предполагает многое: расшифровку значений (софиты прожекторов – вращающиеся глаза и пасти дракона, металлические конструкции – его лапы и шеи, человек с пультом управления – душа дракона и прочее), актуализацию технических аналогий и кинообразов, погружение в художественный жанр пародии и комедии. Правильно прочесть все может лишь современный технически образованный и принимающий любую условность человек.

За счет чего осуществляется прогресс искусства? Во-первых, по-прежнему за счет изобретения новой *художественной формы*. Во-вторых, за счет новых *форм осознания* и обоснования, позволяющих, с одной стороны, расширять и изменять понимание и видение (слышание), а с другой – технологизировать художественное творчество. В-третьих, за счет установления новых *отношений* искусства с другими реальностями. В частности, в настоящее время не только воспроизводятся все отношения, имевшие место в истории культуры (подражание, прекрасное, выражение и т.д.), но и разрабатываются новые (идеи симулякра, деконструкции, виртуальных реальностей, преобразования и прочее).

Примечания

¹ *Николай Кузанский*. Собр. соч.: В 2 т. – М.: Мысль, 1980. – Т. 2. – С. 101.

² *Аронсон О.В.* Технологии сообщества // Традиционная и современная технология. – М.: ИФ РАН, 1999. – С. 126–127.

³ *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 58–59.

⁴ *Делёз Ж.* Различие и повторение. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – С. 92–93.

⁵ *Леонардо да Винчи*. Книга о живописи // История эстетики: В 5 т. – М.: Изд-во Акад. художеств, 1962. – Т. 1. – С. 543.

⁶ Цит. по: *Неретина С., Огурцов А.* Время культуры. – СПб.: Изд-во рус. христиан. гуманитар. ин-та, 2000. – С. 202.

⁷ *Хайдеггер М.* Работы и размышления разных лет. – М.: Гнозис, 1993. – С. 72.

⁸ *Хёйзинга Й.* Homo ludens // *Хёйзинга Й.* Сочинения: В 3 т. – М.: Наука, 1997. – Т. 2. – С. 192.

⁹ *Тэйлор Э.Б.* Первобытная культура. – М.: Изд-во полит. лит., 1989. – С. 228.

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

И.А. Осиновская

ПОЭТИКА ВЕЩЕЙ: ШКАФ

Аннотация. Окружающие нас функциональные вещи (например, мебель) помимо своих прямых функций имеют и другой аспект: поэтико-мифологическое поле смыслов и образов. Так, например, шкаф хранит в себе образы структуры памяти и логического мышления, смерти и сакральной тайны, что наглядно видно, в частности, на примере художественных произведений и философских эссе.

Ключевые слова: шкаф, память, потребление, смерть, тайна, секрет, поэтика вещей.

Annotation. Functional things, that surround us (like furniture, for example), open their inner meanings in the field of poetics. The subject of this article is – wardrobe (closet), which is not only a proper place for clothes and other things, but a mythological structure. Images of memory and logical thinking, death and sacral secrets can be considered in its mythology, good seen in the field of fiction, philosophical issues and movies.

Keywords: wardrobe, memory, consummation, death, secret, poetics of things.

Окружающие нас вещи не исчерпываются функциональностью. Им присущи свои мифы, своя поэтика. Форма и назначение одного и того же предмета сильно варьируются, что делает практически невозможным дать ему четкое определение. Но если определение невозможно, возможно описание, основывающееся на сопутствующих вещам образах и представлениях. Каждая, даже самая обыденная на первый взгляд вещь, к примеру предметы интерьера, обладает своей поэтикой, а вместе эти вещи, возможно, образуют новое образное по-

ле. Чтобы было яснее, рассмотрим под этим углом зрения самую повседневную и необходимую деталь интерьера – шкаф.

Громоздкий, массивный, из тяжелого дерева, со скрипучими дверями и витыми ножками; изящный современный, сверкающий зеркалами, хромированными ручками и встроенными лампочками... Шкаф – неперемный обитатель любого жилища, хранитель семейных тайн и дорогих сердцу вещей, ненужного хлама и домашнего уюта. Какие смыслообразы, мифологемы и метафоры таятся за его дверями?

Хранитель.

Шкаф, пожалуй, единственный предмет мебели, который вошел в речевой обиход как метафора человеческой личности. Ни с кроватью, ни со столом, ни со стулом или креслом никому не придет в голову сравнивать человека. Другое дело шкаф. «Вон какой шкаф вымахал» – говорят о рослом человеке. Да и косвенно различные поговорки свидетельствуют о том, что шкаф – это образ человека, его души или разума. Когда мы слышим поговорку «все по полочкам разложить», перед мысленным взором рождается образ шкафа с аккуратными рядами вещей, служащими метафорой памяти:

Тут медальоны вы найдете и портреты,
Прядь белую волос и прядь другого цвета,
Одежду детскую, засохшие цветы...

(А. Рембо¹)

Рембо перечисляет не просто случайные предметы, хранящиеся в шкафу, но символы воспоминаний. Медальоны, детская одежда, которую уже никто не носит, пряди волос – это ненужные вещи, это хлам, который не выбрасывают, потому что эти предметы – хранители прошлого.

Данный мотив развивает А.П. Чехов в монологе Гаева из пьесы «Вишнёвый сад»². Чеховский «многоуважаемый шкаф» – очеловеченный предмет мебели, символический идеолог старого мира, хранитель ценностей, свидетель прошлого, учитель: «Дорогой, многоуважаемый шкаф! Приветствую твое существование, которое вот уже больше ста лет было направлено к светлым идеалам добра и справедливости; твой молчаливый призыв к плодотворной работе не ослабевал в течение ста лет, поддерживая (сквозь слезы) в поколениях нашего рода бодрость, веру в лучшее будущее и воспитывая в нас идеалы добра и общественного самосознания...»³

Таким образом, главная функция шкафа – защищать дом от нежелательного вторжения современности, напоминать хозяевам о прошлом, не давать порвать со своими корнями.

А между тем современность, безусловно, наложила свой отпечаток на образ шкафа-хранителя, хотя на первый взгляд кажется, что в современной литературе мы имеем дело все с тем же шкафом – метафорой памяти. Образ шкафа как хранителя прошлого весьма популярен у писателей эпохи общества потребления: «Я разложил свои воспоминания по полочкам, как в шкафу. Им теперь отсюда никуда не деться», – говорит герой Ф. Бегбедера во «Французском романе»⁴. Полки – вместилища для воспоминаний, а сами воспоминания – это вещи, но только не обязательно символические, как у Рембо, а вполне полезные; это вещи, которыми пользуются, которые покупают, – платья, костюмы, туфли. В романе Кристин Орбен «Шмотки» каждая «шмотка» – воспоминание: о встрече с мужчиной, о важном событии в жизни, о вкусном ужине или приятном вечере. «Я сохраняю все шмотки, сопровождавшие меня в определенные моменты жизни, это дарует мне право пересматривать их, сидя на полу в моей гардеробной под кровом плечиков и воспоминаний»⁵. Таким образом, общество потребления, общество, где мир предстает «как супермаркет»⁶, ставит запятую между «плечиками» и «воспоминаниями» и превращает последние в еще один объект консумации. Наряду с воспоминаниями и прочие ценности, так или иначе связанные с понятием времени, также становятся предметом покупки, на чем активно спекулируют рекламные описания различных брендов: приобретая швейцарские часы, человек заодно превращается во «владельца вечности», а разгуливая в итальянском костюме ручной работы, он попутно демонстрирует «лучшие портновские традиции», которые он бережно хранит в своем шкафу на вешалке.

Диалектика на полке

Шкаф не просто вместилище воспоминаний, но вместилище, где воспоминания упорядочены. На эту упорядоченность обращает внимание Г. Башляр в «Поэтике пространства»⁷: «В шкафу находится средоточие порядка, благодаря чему весь дом защищен от безграничного хаоса». Шкаф – это космос в миниатюре, где вещи-планеты четко закреплены на своих полках-орбитах. Шкаф, в котором вещи раз-

бросаны как попало, обнажает хрупкость бытия. Хаос в шкафу – сродни концу света.

Шкаф, как и мироздание, сложен по своей структуре. Стол и кровать – это четыре ножки и горизонтальная плоскость. Шкаф же – коробка с полками, ящиками, ячейками, дверями, замочками, ручками, зеркалами, вешалками, крючками... Он буквально перегружен деталями.

Рассуждая о диалектике единого и многого, А.Ф. Лосев в «Философии имени» строит свои доводы на примере именно шкафа. Конечно, он мог бы выбрать любую другую вещь, любой другой предмет мебели, но выбрал именно шкаф, который в данном случае не просто *façon de parler*, а концепт: «...один и тот же шкаф и един и множествен, один и тот же шкаф есть и целое и части, один и тот же шкаф есть целое, не содержащееся в отдельных частях (ибо каждая часть не есть целое) и в то же время только в них и содержащееся (ибо не может же шкаф находиться сам вне себя)»⁸. Лосев спорит с классическими метафизиками, доказывает, что единое может быть одновременно и многим, так как является целым. Шкаф здесь выступает как метафора бытия, как модель мироздания, которое и едино и множественно.

Пардон, в клозете

Шкаф – субъект немногословный, скрытный. В отличие от кровати или стола, которые являют нам голые плоскости, требующие прикрытия (скатертью или простыней), шкаф – сооружение с дверьми, к которым еще надо подобрать ключ и открыть. Чтобы увидеть за ними особый тайный мир.

«К себе приковывал он взгляды постоянно,

Он заставлял мечтать о тайнах, спящих в нем,

За дверцей черною, что заперта ключом»⁹, – писал А. Рембо.

Прояснить скрытые смыслы шкафа поможет его знаменитый английский «родственник» – closet. В русском языке это слово укрепилось как один из многочисленных эвфемизмов туалетной комнаты – *клозет* (от англ. *water closet*). Однако в современном английском основное значение «closet» – именно шкаф. Но и это значение возникло не сразу. В XIV в. под «closet» понимали келью, монашескую комнату, – маленькое закрытое помещение. Келья – комната для размыш-

лений и молитв, комната уединения, где человек остается один на один с собой и мыслями о тайнах бытия. Келья – свидетель добровольного изгнания человека из суетного мира, добровольное стремление быть одному, изолировавшись от других людей. Келья – место, где человек скрыт от соблазнов мирской жизни. Клозет в русском значении взял от кельи такие признаки, как запертость, уединенность, скрытость. То, что человек делает за закрытыми дверями клозета, не предназначено для посторонних глаз – это тайна с привкусом стыдливости. Клозет – девальвированная келья, место, где высокие духовные тайны подменены физиологическими. Впрочем, в современной европейской культуре клозет отчасти остается «одухотворенным» местом. Ведь клозет – это еще и «комната размышлений» (распространенный эвфемизм) и «комната отдыха», в которой часто лежат книги и в которой люди нередко любят задержаться, чтобы заодно и подумать.

Шкаф-closet унаследовал от кельи и клозета скрытность, стыдливо охраняемую тайну. В шкафу прячут «скелеты» (тайны, о которых не следует знать посторонним), стыдливые тайны. Чтобы быть точным, надо отметить, что в шкафу хранятся скорее не тайны, а секреты – отсюда и одно из воплощений шкафа – «секретер». О разнице между тайной и секретом писал Голосовкер в своем исследовании «Достоевский и Кант»: «Смысл у слова “тайна” – обычно противоположный смыслу слова “секрет”, т.е., положительный, глубокий, утверждающий смысл, в то время как в слове “секрет” как будто таится нечто негативное, предостерегающее, нечто подмигивающее, интригующее и злокозненное»¹⁰.

Детские миры

Являясь символом мироздания, тайным миром, шкаф и сам оказывается проводником в иной мир. Двери, как правило, являются пороговым символом, соединяющим разные пространства, разные миры. Шкаф-портал мы найдем в детских сказках, в фэнтези, например, в приключениях Гарри Поттера, в которых фигурирует «исчезающий шкаф»¹¹ (vanishing cabinet), являющийся по сути волшебным коридором, дорогой в магические пространства...

У К. Льюиса девочка Люси находит большой платяной шкаф, залезает внутрь и видит, «что за первым рядом шуб висит второй», за

которым оказывается вовсе не стенка, а лес. «Она оглянулась через плечо: позади между темными стволами деревьев видна была раскрытая дверца шкафа и сквозь нее – комната, из которой она попала сюда. Там, за шкафом, по-прежнему был день. “Я всегда смогу вернуться, если что-нибудь пойдет не так”, – подумала Люси и двинулась вперед»¹². За дверцами шкафа таится волшебство. Этот мир особенный, со своими законами, немного пугающий, темный, но манящий.

Как и герои Льюиса, герои Джона Краули в романе «Маленький, большой»¹³ тоже из шкафа попадают в лес. Этот настойчивый образ леса не случаен. Что такое лес относительно шкафа – это прошлое шкафа, это деревья, которые послужили материалом для него. Шкаф был лесом в прошлой жизни, чтобы стать шкафом, дереву пришлось умереть...

Таким образом, получается, что, попадая из шкафа в лес, герои попадают в «мир иной», в царство смерти. Для своей сумрачной жизни после смерти именно шкаф чаще всего выбирают и привидения из кинострашилок для детей (например, в фильмах «Полтергейст» (1982), «Монстры» (1993). Также привидения живут в шкафах, нарисованных в комиксах: Bloom County*, Opus the Penguin**.

В гробу видели...

В поэтике шкафа отчетливо присутствует образ смерти, который раскрывается не только через иные миры, находящиеся за его дверями, но и через облик, через его структуру. Шкаф часто выступает как метафора гроба. Как, например, у Г.Г. Маркеса в «Палой листве»: «От маминой головы исходит жаркий, тяжелый запах шкафа, запах прелого дерева, который снова напоминает мне о тесноте гроба. У меня спирает дыхание. Шкаф пахнет мертвым “прелым” деревом»¹⁴.

Символ зловещего секрета, постыдной тайны, которую человек тщательно скрывает от других, – «скелет» в шкафу. Ну конечно, скелет, где ему еще и быть, как не в шкафу, так напоминающем гроб.

В шкафу-гробу, скрывающем зловещие «скелеты», живет и Родион Раскольников Ф.М. Достоевского. Причем образ смерти на-

* http://en.wikipedia.org/wiki/Bloom_County

** http://en.wikipedia.org/wiki/Opus_the_Penguin

гнетается в романе постепенно. В начале книги Достоевский приводит сравнение, что каморка Раскольникова «похожа на шкаф или на сундук»¹⁵. Федор Михайлович возвращается к этому образу несколько раз. Кому в тексте кажется, что квартира похожа на шкаф? Это точка зрения сначала писателя-рассказчика, а позже и самого Раскольникова: «Но домой идти ему стало вдруг ужасно противно: там-то, в углу, в этом-то ужасном шкафу и созревало все это вот уже более месяца, и он пошел куда глаза глядят»¹⁶. Образ «гроба» появляется в романе благодаря постороннему глазу – видению матушки Раскольникова: «Какая у тебя дурная квартира, Родя, точно гроб, – сказала вдруг Пульхерия Александровна, прерывая тягостное молчание, – я уверена, что ты наполовину от квартиры стал такой меланхолик»¹⁷.

Итак, шкаф оказывается сложной структурой, в которой можно наблюдать сосуществование различных поэтических смыслообразов, которые раскрываются на двух основных уровнях – психологическом (шкаф как метафора памяти, мышления) и метафизическом (шкаф как образ космоса, хаоса и мироздания, бытия и небытия). А ключ, отпирающий эти смыслы, живущие в поэтическом поле, глубоко укоренен в культуре, показывающей себя в первую очередь в литературных и философских произведениях.

Примечания

¹ Рембо А. Шкаф // Рембо А. Стихи. – М.: Наука, 1982. – С. 43.

² Чехов А.П. Вишневый сад // Чехов А.П. Соч.: В 18 т. – Т. 13: Пьесы (1895–1904). – М.: Наука, 1978. – С. 206–208.

³ Там же.

⁴ Бегбедер Ф. Французский роман. – М.: Иностранка, 2010. – С. 42.

⁵ Орбен К. Шмотки. – СПб.: Азбука, 2007. – С. 21.

⁶ Уэльбек М. Мир как супермаркет. – М.: Ad Marginem, 2004. – 160 с.

⁷ Башиляр Г. Избранное: Поэтика пространства. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 82.

⁸ Лосев А.Ф. Философия имени // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – С. 15.

⁹ Рембо А. Шкаф // Рембо А. Стихи. – М.: Наука, 1982. – С. 43.

¹⁰ Голосовкер Я.Э. Достоевский и Кант // Голосовкер Я.Э. Избранное. Логика мифа. – М., 2010. – С. 325.

¹¹ Роулинг Дж. Гарри Поттер и тайная комната. – М.: РОСМЭН, 2003. – С. 10.

¹² *Льюис К.С.* Лев, Колдунья и Платяной шкаф // *Льюис К.С.* Хроники Нарнии. – М.: Стрекоза-Пресс, 2006. – С. 101–218.

¹³ *Краули Дж.* Маленький, большой. – М.: Эксмо, 2004. – 848 с.

¹⁴ *Маркес Г.Г.* Палая листва. – М.: Эксмо-пресс, 2001. – Режим доступа: http://bookz.ru/authors/markes-gabriel_-garsia/listwa/1-listwa.htm

¹⁵ *Достоевский Ф.М.* Преступление и наказание // *Достоевский Ф.М.* Собр.соч.: В 10 т. – М.: Изд-во худож. лит-ры, 1957. – Т. 5. – С. 5.

¹⁶ Там же. – С. 58.

¹⁷ Там же. – С. 240.

СРЕДСТВА МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ И КОММУНИКАЦИИ

А.В. Горохова

ВОЗНИКНОВЕНИЕ РАДИОВЕЩАНИЯ КАК СРЕДСТВА МАССОВОЙ ИНФОРМАЦИИ: ПЕРВЫЕ ТЕОРИИ РАЗВИТИЯ РАДИОВЕЩАНИЯ И ЕГО ВЛИЯНИЯ НА ОБЩЕСТВО

Результаты радио – позорны.

Его же возможности – безграничны...

Бертольд Брехт

Несмотря на то, что в теориях СМИ теме радио уделяется мало внимания, или именно по этой причине, важно проанализировать несколько радиотеорий, которые, с одной стороны, отражают историю радио, так как они появились вскоре после его возникновения, а с другой – четко схватывают функции, возможности и цель радиовещания. Самые известные работы о радио появились уже в 1927 г. у Бертольда Брехта, а всего несколько лет позже – у Вальтера Беньямина, и лишь позднее у многих других исследователей СМИ и общества. Телевидение вытеснило радио на второй план, так как оно смогло совместить в себе и звуковой, и визуальный ряды. Конечно, видеть перед собой картинку, т.е. то, что происходит на экране, и одновременно слушать – очень увлекательно. Но радио позволяет то же самое, только об этом иногда забывают. Радио на самом деле предоставляет не только звуки, но и картинку, которая возникает у каждого слушателя в голове, иначе говоря, кино, которое каждый может соз-

дать себе сам. И в этом плане радио дает гораздо больше свободы в создании образа, чем телевидение, где перед нами появляется уже готовая картинка, увиденная чужими глазами и предоставленная нам для использования. Это фактически репродукция чужого мировоззрения. Кто-то может подумать, что и радио не открывает возможностей для полета фантазии, если вспомнить эфиры большинства FM-станций и многочисленные развлекательные шоу. Но я соглашусь с этим возражением только отчасти. Радиовещание способно на большее, чем развлекательный эфир. О жанре, о котором в России немного забыли, – документальном радио или «радио-фичер» – пойдет речь в данной статье.

«Радио как аппарат коммуникации» (Бертольд Брехт)

Сначала был изобретен телеграф, потом – телефон, и лишь потом наука и техника создали возможность изобретения радио. «Радио – допотопное изобретение?» – такой вопрос в 1927 г. задал Бертольд Брехт. В это время регулярному общественному радиовещанию в Германии было официально четыре года (датой его рождения считается 29 октября 1923 г., поскольку именно в этот день «началось регулярное вещание Германского общественного радио»¹) и радио-эфир был весьма однообразен. По радио зачитывались сообщения из газет и литературные тексты, звучала музыка. Радио стало особенно популярным впервые во время Первой мировой войны, но оно было тогда «военным», и такие программы, по сути экспериментальные, могли слушать лишь солдаты на фронте. Позже, под влиянием американского радиовещания, в Германии появилась радиоккомпания «Немецкая пора», занимавшаяся развлекательным и образовательным вещанием. Однако именно такой радиоландшафт Брехт и подверг критике. Он видел, что радио можно использовать гораздо шире, чем это делалось.

Брехт пишет: «Что касается радио, то у меня было ужасное ощущение того, что это очень старое учреждение, которое в свое время, из-за всемирного потопа, забылось»². Однако Брехт считал, что тогдашний формат радио не соответствовал его истинному предназначению. «Никто не думает о результате, все только думают о возможностях»³. А их было немало, в том числе и для целей политики. Хотя на тот момент радиовещание не имело еще политического,

пропагандистского значения, что изменилось в 30-е годы XX в. Кайзер Вильгельм II понял сразу, какие перспективы таятся в дальнейшем развитии радио.

Уже в период Первой мировой войны на радио были использованы первые художественные приемы, так как промышленники пришли к убеждению, что «распространение позитивной политической и экономической информации служит интересам немецкого империализма»⁴. Однако Брехт предлагает сделать из радио «настоящий предмет демократии». Он говорит о том, что нужно показывать то, что происходит вокруг, но не просто методом зачитки новостей из газет, а репортажами непосредственно с места событий. Нельзя по радио ограничиваться обычным пересказом. Для нас сегодня эти слова звучат абсолютно естественно, и вряд ли кто-либо будет это воспринимать как новшество. Но тогда, в 1927 г., это звучало даже немного абсурдно.

В 1929 г. немецкий журналист, вошедший в историю под прозвищем «безумный репортер», Эгон Эрвин Киш, в эфире «Московского радио» действовал в логике Брехта, передавая с Красной площади в Москве во время парада в честь Октябрьской революции свои впечатления. Тем самым в радиовещание был введен новый жанр – «репортаж».

Брехт предлагал делать также «живые интервью» вместо «мертвых сообщений» и устраивать дискуссии между различными экспертами, что мы сегодня нередко можем услышать в радиопрограммах. Интересно, что описанные Брехтом желаемые элементы в радиоэфире являются еще и элементами отдельного радиожанра, документального радио. Брехт, говоря о музыке, объясняет, что она должна быть специально написана для радио, так как к этому моменту было только несколько музыкальных экспериментов в эфире, как, например, трансляция оперы Пуччини «Мадам Баттерфляй» из Берлинской государственной оперы. А музыкальное оформление эфира играет не последнюю роль и может быть использовано, в том числе как идеологический инструмент, что и наблюдалось в нацистской Германии, где по радио нельзя было транслировать, скажем, джаз, а можно было услышать только национальную музыку. Тогда же радио перестало свободно развиваться, так как нацисты увидели в нем мощное средство пропаганды.

Если же говорить о музыке в радиоэфире, то сегодня под радиоформат написано большинство музыкальных композиций. Студийная запись (демо) пишется не просто для того, чтобы записать ее в итоге на компакт-диск, а для того, чтобы она могла прозвучать на радио, вписаться в его особый формат. Мысль, которая звучит рефреном у Брехта, – «специально для радио» – на самом деле, как известно из истории радиоэфира, становится реальностью. Постепенно все больше и больше самых разнообразных продуктов начали производить специально для радио: на сегодняшний день существуют уже пьесы для радио, реклама, которая производится специально для радиоэфира, и т.д.

Самая главная мысль, которую высказал Бертольд Брехт позже, в 1932 г.: радио должно стать неким «аппаратом коммуникации». Радио открывает новые возможности коммуникации, и Брехт увидел это прежде, чем они возникли. Звонки слушателей в эфир, обратная связь, которую тогда себе с трудом можно было представить, но в итоге радиовещание смогло сделать именно этот шаг в своем развитии. В то время, когда Брехт высказал эту точку зрения (в письменном виде), радио было скорее чем-то вроде «аппарата распределения», а не средством коммуникации.

По мнению Брехта, радио возникло раньше, чем потребность в нем. Никто не заказывал и не ждал такое изобретение, оно появилось преждевременно в обществе, так как возникли технические возможности для этого. Но отсутствовал социальный запрос. И тогда получилось, что общество, которое вовсе не имело потребности сказать свое веское слово в микрофон, получило такую возможность. Однако «если подумать, то сказать было-то нечего»⁵, что повлекло за собой неполноценное использование всех возможностей радио.

По мнению Брехта, радиовещание не должно выступать в роли увеселителя нашей жизни, или по крайней мере – это не главная его функция. Оно не должно быть «заместителем театра, оперы, концерта или доклада»⁶, а должно выполнять в том числе просветительские и педагогические функции. Брехт понял, что связь между слушателем и радиоэфиром не должна идти просто через приемник. Слушатель должен иметь возможность участия, так как без этого никакой коммуникации не будет, а значит, и главная задача и функция радио не сможет быть выполнена. «Слушатель должен не просто слушать, он должен иметь возможность говорить, он не должен быть изолиро-

ван, а с ним надо вступить в отношения»⁷. То, о чем говорил Брехт, мы можем наблюдать сегодня в российском радиоэфире в наиболее продвинутых формах, например на радио «Эхо Москвы», где слушатель получает наиболее широкие возможности для участия в эфире и может вступать в диалог с ведущими и гостями радиостанции.

В том же тексте «Обращение к директору радиовещания» Брехт высказывает идеи документального радио, даже использует впервые слово «документальное» и, что также является новшеством, пытается связать радио и театр. Эту мысль подхватывает еще один ученый, создавший собственную теорию радио, – Вальтер Беньямин.

«Радио – общественное дело» (Вальтер Беньямин)

Вальтер Беньямин интересовался радио и особенно много работал над тем, что мы сегодня называем радиотеатром (или радиоспектаклем). Он так же, как и Брехт, размышлял о развитии радио и в том числе о его связи именно с театром. Он считал, что их совместная работа может быть весьма продуктивной по той причине, что у каждого из этих социальных институтов есть некоторые качества, которых не хватает другому. В то время, когда Беньямин писал об этом, т.е. в 1932 г., театр находился в упадке. Он видел некую беспомощность театра в конкурентной борьбе с телевидением и радио. Ведь тех технических возможностей, которые есть у электронных СМИ, нет у театра.

Преимущества радио Беньямин видит в том, что оно может охватить огромную аудиторию, быть услышанным миллионами. Массы, которых оно охватывает, намного больше, чем у театра. Однако «у театра зато есть метод использования живого средства»⁸, чего нет у радио. Это послужит впоследствии рождению радиоспектакля и документального радио, которое будет оказывать колоссальное влияние не только на само радио, но и на культурную и политическую сферу.

Представление о том, что теперь существует такая возможность обращаться посредством радио одновременно к огромному количеству людей, было, видимо, самым завораживающим в этом чуде техники. Ведь Беньямин, как и другие, часто повторял эту мысль. «Тут речь идет о популяризации, которая не только приводит в движение знание, направленное на общественность, но и одновременно

общественность, направленную на знание»⁹. Данное высказывание Бенямина вызывает ассоциации с такой на сегодняшний день актуальной проблемой, как отношения науки со СМИ. «Чем более независимыми становятся наука и СМИ, тем более тесно они связаны друг с другом»¹⁰ – то, что мы и видим сегодня. Сколько раз можно было уже услышать по радио программы о глобальном потеплении, например, или же совсем недавно об адронном коллайдере? Скорее всего уже каждый знает, что это такое благодаря средствам массовой информации. «Информационное общество рассматривается как общество знания»¹¹, если акцент делается не только на рост значения теоретического знания в социальном познании, но и на социально детерминированные процессы распределения и воспроизведения, причем не только научно созданного, но и общепризнанного знания, поскольку кроме науки в современном обществе существуют и другие источники знания, как, например, религиозное знание, народная мудрость, поэзия и т.д. Но особое значение в таком обществе получает не само знание, а его недостаток. Именно недостаток знания часто становится значимым социальным и политическим аргументом в условиях современного общества риска, когда онаучивание общества комбинируется с возрастанием его рефлексивности, необходимостью постоянной обратной связи знания с деятельностью»¹².

Чем «более живая форма изложения, тем более вероятно, что действительно передается *живое знание*, а не создается просто абстрактная, непроверяемая, общая оживленность»¹³, – писал Вальтер Бенямин. Под «живой формой» в сегодняшнем медиаландшафте понимается, на мой взгляд, в основном скандальная форма преувеличенного изложения. Главное – создать видимость знания, однако живым оно от этого не становится. Заметим, что, если говорить об электронных СМИ, наиболее «живая» форма изложения, которая дает ощущения «живого знания», – это документальный жанр.

Документальные теле- и радиопрограммы не являются чем-то новым, по крайней мере на первый взгляд. Они существуют давно и всем хорошо известны. Однако данный жанр в настоящий период времени в России слабо представлен. А в радиоэфире он и вовсе отсутствует. В Германии же радио развивалось стремительно быстро. Особенный подъем был отмечен в самый драматический период истории Германии.

Радиоландшафт Германии и России 30-х годов XX в.
Первый период развития радиовещания в России (1921–1927)

В России первые речевые передачи появляются в 20-е годы XX в. В Казани, например, уже в 1921 г. были установлены рупоры на нескольких площадях города, откуда передавались тексты газетных статей. Москва быстро переняла этот опыт и в том же году рупоры были установлены на нескольких площадях города. Российское телеграфное агентство (РОСТА) передавало отрывки из печатных изданий, доклады, лекции, которые были подготовлены именно для радио. «Особенности первого периода радиовещания вытекают прежде всего из специфических задач, которые стояли перед принципиально новым средством массовой информации. В свою очередь эти задачи определялись реальными политическими, социальными и экономическими условиями жизни страны»¹⁴. Была плохая связь центра с регионами, к тому же проблемой была и массовая неграмотность рабочих и крестьян, провозглашенных большевиками правящими классами, и поэтому печатные СМИ не могли выполнять функцию распространения информации среди населения о событиях за рубежом и в России. Радио в этот момент было хорошим дополнением имеющейся прессы – именно так появились «радиогазеты».

Таким образом, радиогазета составила новый тип информационного канала и имела свое особое общественно-политическое значение, в том числе предоставляла новые возможности для пропаганды.

Первая радиогазета вышла в эфир в 1924 г. и по сути дела являлась звуковой копией газет. Выходила она каждый день, в том числе и в праздники, а зачитывались в ней некоторые новости (это можно назвать обзором прессы), которые слушатели могли потом прочитать через два дня в газете. Через некоторое время к зачитыванию новостей добавилось и музыкальное сопровождение в виде частушек или игры на музыкальном инструменте. Появился также на радио и обзор культурных событий, например новостей театра, науки и техники, репортажи о новых книгах, спорте, стали читать стихи, рассказы и т.д. Потом добавилась еще и переписка с радиослушателями, зачитывались некоторые их письма. «Тематическое разнообразие материалов, а также невозможность вместить всю обязательную для различных социальных групп информацию в рамки 45–50-минутного выпуска привели к реорганизации “Радиогазеты РОСТА”»¹⁵.

С этого момента появилась возможность исследования радио-аудитории и ее структуры, что в 1926 г. привело к появлению двух разных радиогазет – рабочей и крестьянской. Однако методы воздействия на аудиторию пока еще не исследовались. Радио воспринималось как дополнение к редакциям газет, и не более того. В то же время в радиоэфире начинают происходить радиособрания и радиопереклички, трансляция конференций и даже симфонических концертов. Концерты по радио пользовались большой популярностью. Их можно было слушать, например, во время народных гуляний и демонстраций, что придавало им дополнительную идеологическую нагрузку. Также в этот период зародился радиотеатр.

Становление советского «радиомифа»

В этот период радио использовалось в качестве инструмента управления обществом и средства пропаганды. В 1933 г. был создан Всесоюзный комитет по радиофикации и радиовещанию при Совете народных комиссаров СССР. С этого момента «все вопросы развития радио постепенно были взяты под эгиду государственной власти»¹⁶. Политическая роль радио усиливалась, и за этим следил сам Сталин. Газеты уже были под полным контролем власти, а радио, так как оно прежде не воспринималось всерьез, нужно было срочным образом поставить под такой контроль, не давая никакой свободы сотрудникам радиостанций. За минимальную ошибку, за каждое лишнее или не соответствующее официальной идеологии слово можно было как минимум лишиться работы. «Идеологический контроль касался главным образом содержания программ и практически не распространялся на область формальных поисков выразительности»¹⁷. Это позволило свободно продолжать развитие радио и создать много его новых жанров. Появились и репортаж, и радиоспектакли, и обзор печати, хроника недели и даже документальное радио, весьма специфическое, если сравнивать его с тем, что чуть позже по времени понимали под документальным радио в Великобритании и Германии.

Развитие радио было выгодным и необходимым для политической власти. «Последние известия», которые появились в начале 30-х годов, особенно должны были поддерживать высокий уровень агитационно-пропагандистской обработки населения. Радио стало очень популярным среди населения, и его аудитория стремительно

росла. Совершенно понятно, что государство приложило немало усилий, чтобы новое средство информации развивалось очень быстро.

Н.С. Хрущёв, тогда руководитель Московского обкома Коммунистической партии, обращаясь к радиожурналистам, сказал, что «микрофон – это большая сила. Сила и власть. Это средство влияет на людей очень активно. И пользоваться им надо активно, но с умом...»¹⁸

Я уже в начале статьи акцентировала внимание на документальном радио. Тогда этот радиожанр окрестили «радиофильмом». Такие программы эффективно выполняли ту функцию радио, которую видела в нем власть. Определение «документальное» значит, что это – программа о жизни, о настоящих событиях, не просто сухие новостные факты, а нечто большее, а именно: нечто, похожее на радиотеатр, только основанное на реальности. Но ведь именно реальность (или, лучше сказать, всю реальность) в тогдашней стране было показывать нельзя. Так что документальные программы стали действительно походить на радиоспектакль.

Александр Шерель, известный радиорежиссер, журналист и исследователь радио, в своей книге приводит два примера такого «спектакля».

Пример 1. В 1930 г. была организована документальная программа о строительстве Днепрогэса – «крупнейшей тогда энергетической стройки в СССР»¹⁹. Программа велась прямо с места события, с самой этой стройки. К микрофону подходило огромное количество самых разных людей, которые с большим энтузиазмом рассказывали о происходящем. На самом же деле сценарий был заранее подготовлен, все тексты написаны, роли распределены и завизированы в Москве. Все действие несколько раз до эфира тщательно репетировали и все участники говорили ровно то, что и нужно было, и никакой импровизации, ничего лишнего.

Пример 2. В 1931 г. была произведена на свет еще одна такая инсценировка в ответ на критику запада о положении трудящихся в СССР, о принудительном труде на лесозаготовках. Нужно было доказать обратное. Сделали же это именно с помощью радио. Разные лесорубы со всей страны рассказывали с мест их работы о том, как им прекрасно живется. Однако на самом деле, пишет Шерель, репортаж шел из концлагеря под Воркутой.

Эти два примера демонстрируют, какое значение радио имело тогда в СССР. Тем более что существовали еще и радиодоносы, когда герой страны приглашался в эфир и рассказывал слушателю, кто плохой, а кто хороший. Радио тогда действительно обрело политическое значение и влияние. И хотя оно и развивалось в эти годы, надо понимать, какой ценой и какие это имело последствия. «Вместе с тем дальнейшее развитие этих технологий постепенно стало играть и противоположную роль, способствуя распространению плюрализма и расширению доступа к информации, даже несмотря на все попытки его ограничить или контролировать»²⁰.

Конечно, радио вместе со всей страной прошло военный период. Стоит отметить, что в это время радио передавало не только то, что важно было правительству, оно выполняло функцию и психологической поддержки людей. Во время войны были даже специальные радиопрограммы для (и про) партизан, передавались новости с фронта, рассказывали о солдатах их семьям и наоборот. Все это было чрезвычайно важно. Когда советские войска вошли в Берлин, велись репортажи из столицы Германии, рассказывалось, как на Рейхстаг водрузили советский флаг.

После войны перед радио ставится задача «объяснить народу, что трудности восстановления народного хозяйства потребуют от граждан дополнительных жертв...»²¹ В 1970-х годах появляется всего лишь несколько новых радиожанров, вроде радиобиографии, научного радиотеатра, и постепенно возрастает роль программ развлекательного характера. В это же время в Западной Европе использовались другие возможности радио, и в целом (особенно) электронные СМИ развивались иначе, что было связано с потребностями общества и власти. Политика и массмедиа шагают параллельно друг другу, постоянно пересекаясь и даже сталкиваясь²².

«Техническая репродукция» В. Беньямина

На примере радиоландшафта в России, показанном выше, можно доказать правоту пророчества П. Валери, которое впоследствии подхватил В. Беньямин в 1936 г. в работе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости», до сих пор не потерявшей актуальности: «Как вода, газ и электричество попадают в наши квартиры практически незаметным образом для того, чтобы об-

служивать нас, так же нас будут обеспечивать картинками со звуковым сопровождением, которые, быстро двигаясь, будут подавать нам знаки, и так же быстро покидать нас»²³. Ведь под «произведением искусства» мыслитель понимает не просто картину, статую, и т.д., а рассматривает это понятие шире, переносит его и на фильм, на фотографию и на технические медиа (электронные СМИ) в целом. Настоящее искусство для него – это все, что сделано руками. Если же «искусство» является техническим производством, то это подделка.

В сфере технической репродукции не может быть ничего настоящего, по мнению Бенямина. Он рассматривает, как технические возможности, которые появились у общества, изменили и еще могут изменить характер искусства в широком смысле этого слова. Репродукция, конечно, существовала всегда. Ученики художественных школ, например, делали копии произведений своих учителей в учебных целях. Когда из средств информации существовали только газеты, они ведь тоже занимались репродукцией того, что кто-то рассказал. Новость может быть рассмотрена как некая репродукция реальности. Однако все это было на совершенно ином уровне, чем стало тогда, когда появились электронные СМИ²⁴.

«Техническая репродукция может делать то, что не позволено сделать человеческому глазу», – пишет Бенямин, приводя пример фотоаппарата, который может, скажем, с помощью определенной линзы увеличить объект съемки так, как человеческий глаз этого делать не может. Другой пример – возможность кинематографии показать действие в замедленном темпе. Этот пример по сути пересекается с примером из истории российского радио, который приводит А. Шерель. Речь идет о постановочном документальном радиорепортаже. С помощью технических средств (микрофоны и т.д.) воспроизводится сцена из «реальной» жизни. Но она в реальной жизни была бы совсем другой, чем в оригинале. «Произведения искусства» теряют их неповторимость, традицию и из штучного товара становятся массовым. «Разрушением ауры» называет это явление Бенямин, и его следствие – «изменение в медиуме восприятия»²⁵.

Мысль об изменившемся восприятии произведения искусства переносится и на само восприятие. Чем дальше идет развитие технической репродукции, или, попросту говоря, электронных СМИ, тем больше меняется восприятие людей в их отношении. В итоге возникает, например то, что Н. Постман называет «А теперь... о другом ми-

ровоззрении»²⁶. Фраза, которую мы слышим очень часто в телевизионных и радиоэфирах и которая обозначает скачки от одного обстоятельства к другому. Наше внимание всего несколько секунд фиксирует какую-то новость, чтобы, не успев ее осмыслить, услышать от ведущего «А теперь о другом!» «Посредством этой фразы признается, что мир, нарисованный высокоскоростными электронными средствами аудио- и визуальной информации, не имеет порядка или смысла. Соответственно, этот мир не должен рассматриваться всерьез»²⁷.

Подлинность перестает быть важной, интерес представляет скорее то, насколько продукт, или «произведение искусства», имеет «выставочную ценность»²⁸. Применительно к СМИ эта мысль Беньямина подтверждается, например, переходом от газет к «радиогазетам». Последние в данном случае имели более высокую «выставочную ценность», были доступны большему количеству людей, т.е. и неграмотным тоже. Та же самая ситуация складывается, если рассматривать радио как инструмент пропаганды. Если же мысль Беньямина переносить на сегодняшний день, то она не менее актуальна в связи с появлением так называемых «новых медиа», где благодаря Интернету появилась новая форма радио – «подкастинг»²⁹, – позволяющая каждому желающему составлять свою радиопрограмму в любое время. Все это означает, что «социальная функция произведения искусства изменилась, <...> ее фундаментом стала политика»³⁰.

Несмотря на разные стадии развития радио, впрочем, как и телевидения, в России и в странах Западной Европы и США на тот период мировое сообщество пришло к важному результату: «СМИ, особенно радио и телевидение, стали аудиовизуальной окружающей средой, с которой мы непрестанно и автоматически взаимодействуем»³¹.

Радио как политический аппарат коммуникации

Радио – это социокультурный институт, который выполняет многочисленные функции. Оно устанавливает связь с обществом в целом, так же как и с отдельным человеком, несет информацию, дает знание, является развлечением. В начале/середине XX в. велась дискуссия о том, что радио и особенно телевидение приводят к обезличиванию индивида, к массовому обществу. Однако в скором времени взгляды на эту проблему немного изменились, особенно тогда, когда стало понятно, что может идти речь не о слушателях и зрителях, «а о

слушатели и зрители»³². Это – дискурс, который стал актуален в Европе в 80-е годы. Возникло понятие «индивидуальная коммуникация»³³, которая должна прийти на смену массовой коммуникации. Тогда, в 80-е годы, Альфонс Зильберманн писал, что хотя радио и телевидение являются пока что частью именно массовой коммуникации, индивидуальная коммуникация не за горами, «On-Demand-Communication»³⁴. Это не значит, что дни радио и телевидения сочтены. Просто, как считает ученый, общество всеми возможными средствами еще не допускают к этому виду коммуникации.

Взаимодействие СМИ с политикой, обществом, культурой, их методы работы, влияние и т.д. лучше всего наблюдаются во время крупных событий. Интересен пример, который приводит Ж. Бодрийяр, говоря о массмедиа. Он вспоминает студенческие волнения 1968 г. во Франции. «Радиостанции, газеты с периферии повсюду разнесли вест о студенческом наступлении»³⁵. Участники и инициаторы таких событий стремятся обратить на себя внимание СМИ, т.е. широкой общественности и политической власти. Исходя из этого, можно только мечтать о том, чтобы информацию «повсюду разнесли». И, конечно, вкрадывается мысль, что чем больше людей знают о том, что тебя волнует, тем больше могут присоединиться, и тогда обязательно все получится. По Бодрийяру, это вовсе не должно быть так. СМИ (несмотря на то, что в этом конкретном случае власти объявили их чуть ли не соучастниками волнений) на самом деле наиболее хорошо выполнили свою *функцию солидарности с властью*. «Они навязали событию внезапное и несоразмерное развитие, и сами этим принудительным и ускоренным развитием они лишили движение изначально присущего ему ритма и свойственного ему смысла – одним словом, они произвели короткое замыкание»³⁶.

В 1968 г. радио получило новый импульс развития. А электронные СМИ в целом играли важную роль в эту эпоху молодежных мятежей.

В связи с этим уместно вспомнить террористическую организацию «Фракция красной армии» (RAF) в Германии, которая активно пользовалась СМИ для популяризации своего движения среди общественности. Известно, что некоторые участники RAF имели даже журналистское образование, как, например, Ульрике Майнхофф. RAF активно пользовались СМИ как манипулятором общественного мнения. Самый известный случай в связи с этим – похищение предпри-

нимателя Шлайера. Группировка хотела с помощью этого преступления получить доступ к средствам массовой информации, лучше всего, конечно, электронным, чтобы их требования, а тем самым и политические убеждения и взгляды, были прочитаны в эфире. Для обратной связи с террористами полиция также пользовалась электронными СМИ³⁷. Однако не только террористы и полиция использовали СМИ. Сами СМИ использовали террористов в своих целях. Любая фотография члена группировки, любое сообщение об их действиях означали для тех средств массовой информации, которые первые и больше всего об этом напишут, расскажут или покажут, реальные деньги и победу над конкурентами, хотя бы на время.

То, что производится манипуляция СМИ с разных сторон и через сами же СМИ – очевидный факт. «Каждое использование СМИ подразумевает манипуляцию. <...> Поэтому вопрос не в том, являются ли СМИ объектом манипуляции, а вопрос в том, *кто* производит эту *манипуляцию*. Революционный план не обязательно должен помочь исчезнуть манипуляции; наоборот, он должен сделать каждого участника манипулятором»³⁸. То, что мы постоянно говорим о СМИ, связано с тем, что они уже давно стали социокультурным институтом. «СМИ, особенно радио и телевидение, стали аудиовизуальной окружающей средой, с которой мы непрестанно и автоматически взаимодействуем»³⁹, хотим мы этого, или нет.

В политическом ландшафте радиовещания развиваются новые его формы – радиожанры, получившие название «подкастинг» и «фичер»⁴⁰, или, другими словами, – *документальное радио*. Эти альтернативные формы радиовещания тесно связаны с развитием глобального информационного общества двояким образом. С одной стороны, современное информационное общество создало технические предпосылки появления этих радиожанров, а именно – разветвленную и в принципе доступную сегодня почти каждому сеть Интернет. С другой стороны, документальное радио явилось по сути реакцией на все углубляющуюся деперсонификацию глобальной коммуникации, а значит, человеческого общения вообще, что может привести к разрушению смысла коммуникации как исходной ячейки социальной системы (по Луману).

Документальное радио стремится сделать эту коммуникацию индивидуальным и интерактивным общением. «Традиционные виды СМИ постепенно теряют свою значимость. Газеты, журналы, книго-

издание переживают кризис. Радио и особенно телевидение становятся интерактивными. Развитие Интернета подрывает традиционную систему СМИ, так как информация в Сети во многом бесконтрольна и хаотична, и в этом случае трудно говорить о целенаправленном влиянии создателей такой информации на аудиторию. Напротив, аудитория сама способна теперь определять содержание информации»⁴¹. В этих словах как раз и заключается качественно новая функция документального радио. Его основная задача – не столько донести до аудитории, общественности точку зрения создателей информации, сколько выявить и учесть многообразие точек зрения, мнений по поводу тех или иных событий или же действий партий, правительств, социальных групп и отдельных политических деятелей, чтобы создать предпосылки для выработки в обществе конструктивных социальных действий или их коррекции. Эта особенность документального радио является действенным средством против «униформации» (унификации информации), о чем предупреждали Хоркхаймер и Адорно⁴², критикуя зарождающуюся в начале XX столетия массовую культуру. Документальное радио стремится преодолеть вынесенный ими вердикт о том, что радио является таким же обманом, становящимся средством манипуляции массовым обществом, как и все продукты культурной индустрии.

Примечания

¹ *Вороненкова Г.Ф., Вороненков М.Ю.* Электронные СМИ Германии: Прошлое и настоящее. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2008. – С. 14.

² *Brecht B.* Radio – eine vorsintflutliche Erfindung? // *Brecht B.* Gesammelte Werke: In 20 Bänden. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1976. – Bd. 18: Schriften zur Literatur und Kunst. – S. 119.

³ *Ibid.* – S. 120.

⁴ *Вороненкова Г.Ф., Вороненков М.Ю.* Электронные СМИ Германии: Прошлое и настоящее. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова, 2008. – С. 8.

⁵ *Brecht B.* Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks // *Brecht B.* Gesammelte Werke: In 20 Bänden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1976. – Bd. 18: Schriften zur Literatur und Kunst. – S. 128.

⁶ *Ibid.* – S. 128.

⁷ *Ibid.* – S. 129.

⁸ Benjamin W. Medienästhetische Schriften. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2002. – S. 397.

⁹ Ibid. – S. 401.

¹⁰ Weingart P. Die Stunde der Wahrheit? Vom Verhältnis der Wissenschaft zu Politik, Wirtschaft und Medien in der Wissensgesellschaft. – Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2001. – S. 282.

¹¹ Термин «общество знаний» означает, что в этом обществе «получение и применение знаний, прежде всего научных, определяется не только соображениями экономической эффективности, но и тем, что они в самых разнообразных формах входят в повседневную жизнь рядовых людей» (Юдин Б.Г. Знание как социальный ресурс // Вестник РАН. – М., 2006. – Т. 46, № 7. – С. 587).

¹² Бехманн Г. Концепции информационного общества и социальная роль информации // Политическая наука. – М., 2008. – № 2. – С. 13.

¹³ Benjamin W. Medienästhetische Schriften. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2002. – S. 401.

¹⁴ Шерель А. Аудиокультура XX века. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – С. 16.

¹⁵ Там же. – С. 18.

¹⁶ Там же. – С. 58.

¹⁷ Там же. – С. 61.

¹⁸ Там же. – С. 67.

¹⁹ Там же.

²⁰ Ефременко Д.В. Политический риск в информационном обществе // Политическая наука. – М., 2008. – № 2. – С. 50.

²¹ Шерель А. Аудиокультура XX века. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – С. 79.

²² «Изначально аудиовизуальные средства передачи информации позволяют сделать восприятие, информирование и коммуникацию независимыми от прямого присутствия на месте событий, но они обеспечивают это ценой отказа от возможности погрузиться в происходящее... Обусловленная развитием технических средств передачи информации символическая возможность распоряжения необозримым пространством и временем приобретает еще одну опцию: тексты, изображения, музыка и информация, которые прежде лишь сохранялись, пересылались и обрабатывались, теперь могут быть интегрированы в политическое и иное социальное действие» (Бехманн Г. Концепции информационного общества и социальная роль информации // Политическая наука. – М., 2008. – № 2. – С. 20).

²³ Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1977. – S. 11.

²⁴ «...изменения в технике коммуникаций перевернули одновременно всю коммуникационную структуру, инициировали постепенное изменение отношения

человека к миру, вызвали к жизни новые тенденции в политике и других социальных подсистемах. Аналогичный эффект произвело изобретение алфавита, письменности и печатного станка – и то же можно наблюдать при внедрении цифровой формы коммуникации» (Бехманн Г. Концепции информационного общества и социальная роль информации // Политическая наука. – М., 2008. – № 2. – С. 16–17).

²⁵ Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1977. – S. 15.

²⁶ Postman N. Amusing ourselves to death: Public discourse in the age of show business. – New York: Penguin Books, 1985 (см. перевод: Назаров М.М. Массовая коммуникация и общество. Введение в теорию и исследование. – М.: Авантиплюс, 2004). – Режим доступа: www.cultura.narod.ru

²⁷ Там же.

²⁸ Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1977. – S. 20.

²⁹ Слово «*podcast*» («подкаст») составляется из двух слов: *ipod* (плеер компании «Apple») и *broadcast* (радиовещание, вещание, передача информации). Подкастинг – это синтез Интернета и радио, новый формат, который позволяет каждому желающему (при условии, конечно, что у него есть Интернет) бесплатно скачивать серию аудиостатей. Новшество состоит в том, что подкастинг упрощает предоставление и получение разносторонней информации в аудио- и видеоформатах. Это – новая страница в истории Интернета, радио, телевидения и даже интернет-радио. Впервые сама идея подкастинга возникла в 2000 г. в США, но только в 2003 г. появился сам термин «подкаст», который придумал Бен Хамслей (*Ben Hammersley*. – Режим доступа: http://de.wikipedia.org/wiki/Ben_Hammersley) – известный британский журналист, первый интернет-корреспондент «The Times». С 2005 г. фирма *Apple* благодаря успешному распространению плеера *ipod* и программного обеспечения *iTunes* помогла массовому распространению подкаста. «*To cast*» – в переводе с английского это слово в том числе имеет значение «направлять». Картинка либо звук и информация, которую они передают, направлены на слушателя/зрителя, а в данном случае – интернет-пользователя, поскольку видеокасты, так же как и аудиокасты, которые скорее известны как «подкасты», существуют изначально именно в Интернете. Подкастинг позволяет каждому человеку собрать и прослушать именно ту информацию, которую он сам считает для себя важной, что, например, невозможно, слушая обычное радио. К тому же каждый желающий имеет возможность записать свой подкаст с помощью компьютера, или микрофона, или звуковой карты, или же Интернета. Уже существует множество сайтов во все мире, где любой *подкастер* может выставлять свои *подкасты* для широкой аудитории слушателей. Такие сайты называются «*Podspace*».

³⁰ Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1977. – S. 18.

³¹ См.: раздел «Информационно-технологическая революция» в: Кастельс М. Информационная эпоха: Экономика, общество и культура. Новые средства массовой информации и диверсификации массовой аудитории. – М.: ГУ-ВШЭ, 2000. – С. 320.

³² Silbermann A. Von der Massen- zur Individualkommunikation // Meyer M. (Hrsg.). Wo wir stehen. Dreißig Beiträge zur Kultur und Moderne. – Zürich: Neue Zürich Zeitung, 1987. – S. 217.

³³ Ibid. – S. 218.

³⁴ Ibid.

³⁵ Бодрийяр Ж. Реквием по массмедиа. – Режим доступа: http://www.highbook.narod.ru/philos/bodr_mm.htm

³⁶ Там же.

³⁷ Приведем характерный отрывок из интервью с одним из участников RAF: «Журналист: Откуда вы знали, что в 0.05 часов для вас будет сообщение? RAF: Ты что думаешь, что мы радио выключали хотя бы на пять минут? Чаще всего ведь заранее сообщалось в эфире, что будет сообщение, а потом это еще и повторялось несколько раз. Они эти сообщения использовали и те самые, которые передавали их ночью в целях розыска...» (см.: Режим доступа: http://www.bpb.de/themen/XNP7ZG,2,0,Die_RAF_und_die_Medien.html).

³⁸ Enzensberger H.M. Baukasten zu einer Theorie der Medien // Kursbuch / Hrsg von Hans Magnus Enzensberger. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1970. – Jg. 5, N 20. – S. 168.

³⁹ Кастельс М. Информационно-технологическая революция // Кастельс М. Информационная эпоха: Экономика, общество и культура. Новые средства массовой информации и диверсификации массовой аудитории. – М.: ГУ-ВШЭ, 2000. – С. 320.

⁴⁰ В энциклопедии Брокгауза радиожанр «*Feature*» описывается как вид программ, ориентированных на медийные возможности радиовещания, которые в качестве тем выбирают актуальные события или информацию и текущие события, но также и политику и пытаются показать их аудиальным путем с помощью разных средств, используемых в радиовещании, а именно таких, как, например, репортаж, фонодокументы, комментарии, звуковые цитаты, мнения, диалоги, интервью, электроакустические эффекты, соединяемые с помощью монтажа. (См.: Brockhaus. Die Enzyklopädie: In 24 Bänden. – 20. Auflage. – Leipzig; Mannheim: F.A. Brockhaus, 1999. – Bd 7. – S. 150). Гильгуд пишет кратко и просто (*Gielgud V. British radio drama; 1922–1956. – London: George G. Harrap, 1957. – P.48*): «*Features* имеет дело с фактом, а драма – с фикцией». И далее: «Радиожанр фичер, в сущности, не может быть описан

как любой номер программы в драматической форме, созданной для того, чтобы использовать драматическую технику радио для ее представления слушателю... можно сказать, что хотя фичер и не является радиопьесой, ему приходится служить как актерам, так продюсерам радиодрам» (Гилям BBC features. – Л.: MacNeice, 1950. – Р.10).

⁴¹ Ровинская Т.Л. Общественные функции СМИ и коммуникационные модели в демократическом обществе // Политическая наука. – М., 2008. – № 2. – С. 150–151.

⁴² См.: Horkheimer M., Adorno Th.W. Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. – 16. Auflage. – Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag GmbH, 2006. – 275 S.

ЛЕКСИКОН КУЛЬТУРОЛОГИИ

О.А. Кривцун

ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ

Аннотация. В истории искусствознания можно обнаружить разное понимание роли таких факторов, как культурный менталитет, картина мира, художественная традиция в историческом движении искусства.

Автор проникает в лабораторию художественного процесса, выявляет истоки возникновения устойчивых типов художественного мышления, процессы формообразования в искусстве. Истолкование искусства как феномена культуры позволяет объяснить такие сложные проблемы, как истоки возникновения устойчивых типов художественного мышления в разных видах искусства, единые композиционные приемы в художественных произведениях обществ, никогда не вступавших в прямое взаимодействие. В особенностях формы, образного строя, стилистических черт автор выявляет не только внутрисухожественные характеристики, но и общекультурные признаки.

Ключевые слова: искусство, художественное творчество, менталитет, картина мира, художественная традиция, формы культуры, тип творчества.

Annotation. In the art criticism one can find different interpretations of the roles of the historical art movement of such factors as culture mentality, worldview, art tradition. The author penetrates in the laboratory of the art process, brings to light the origin sources of the art thinking stable types. Regarding art as the culture phenomenon helps to explain such difficult problems as origin sources of the art thinking stable types in different forms of art, common composition patterns in the art works of the societies never interacting. In the special features of forms, image forma-

tion, style features the author finds not only inner art characteristics, but also intercultural signs.

Keywords: art, mentality, worldview, art tradition, culture forms, creative types.

Искусство как феномен культуры – теория, выявляющая общекультурные истоки процессов художественного творчества и художественного восприятия. В истории искусствознания можно обнаружить разное понимание роли, которую играют внешние (культурный менталитет, картина мира) и внутренние (художественная традиция, обновление приемов языка) факторы в историческом движении искусства. Много раз в стремлении отгородиться от вульгарно-социологических приемов анализа художественной эволюции наука об искусстве настаивала на определяющей роли «внутрихудожественных мутаций», призванных объяснить причины возникновения новых форм в искусстве.

Вместе с тем художественно образованный человек способен в постижении связей и отношений элементов языка произведения искусства не только черпать художественное наслаждение, но и обнаруживать чрезвычайную глубину *культурного* смысла. По ту сторону художественного текста всегда угадывается определенный *образ человека, тип мироощущения эпохи*, присущая произведению культурная доминанта. Это свидетельствует о том, что в любые исторические периоды произведение искусства оказывается сформированным влияниями и «изнутри», и «снаружи», выступает носителем «умственной оснастки» и «интеллектуального инструментария» эпохи. Более того, в каждом конкретном случае трудно указать на источник новых культурных ориентиров, претворенных в данном произведении: не только картина мира и общие ментальные установки, но и сама лаборатория художественного процесса (феномен «творческой робинзонады»), его «самодвижение» способны генерировать и культивировать новые типы реакций, представлений, вкусов, идеалов. Таким образом, само искусство нередко способно выступать фактором сложения новых общекультурных представлений, и в этом его возможности безграничны.

Истолкование искусства как феномена культуры позволяет объяснить столь сложные проблемы, как истоки возникновения устойчивых типов художественного мышления одновременно в разных

видах искусства; единые композиционные приемы в художественных произведениях обществ, никогда не вступавших в прямое взаимодействие, и др. Таким образом, можно обнаружить множество «капилляров» как прямого, так и обратного влияния между особыми состояниями культуры и процессом формообразования в искусстве.

Узловые ментальные доминанты каждого типа культуры формируют систему объясняющих ее категорий. При этом через грани любых актуальных форм творчества просвечивают главные качества данной эпохи как *целого*. Исторического человека, по словам Л. Февра, можно притянуть к делу за что угодно — за ногу, за руку, а то и за волосы, но едва начав тянуть, мы непременно вытянем его целиком. Даже «осколочные» художественные памятники эпохи, будь то пейзаж, натюрморт или портрет, способны демонстрировать нам всю полноту ментальных состояний этой эпохи, ее вкус, предпочтения и всю тонкую метафизику.

Тот факт, что пространство искусства не является областью коллективного, безличного воспроизводства культурных стереотипов, а есть результат творчества, имеющего индивидуальное авторство, предполагает возможность вызревания и рождения на его территории таких культурных вариаций, которые *могут не являться достоянием функционирующих общественных форм культуры*. Искусство, таким образом, способно не только восходить к базовым для данной культуры категориям, но и продуцировать собственные духовные смыслы, генерировать новые ценности, способно переориентировать общественную психологию и сознание и нередко *превосходит уровень национальной культуры общества*. В этом смысле художественное творчество хотя и воспроизводит разнообразные виды деятельности как они устоялись в том или ином типе культуры, не дублирует эти виды деятельности, не замещает их. Потому любая уникальная художественная реальность является порождением новых интуитивных, интеллектуальных смыслов, эмоциональных состояний, а значит, и новой духовности, по своему содержанию могущей не совпадать с объемом наличной духовной культуры общества и более того, выступать в известном смысле ее *генофондом*. Так, С.М. Даниэль, осуществляя художественный анализ картины в искусстве XVII в., показал, что «живопись XVII столетия выступала фактором сложения самой культуры, что Рубенс, Пуссен, Рембрандт, Веласкес и другие мастера, создавая живописные композиции, соучаствовали в то же время в созидании

той грандиозной исторической картины, которую мы называем теперь их эпохой»¹.

Таким образом, «силовое поле» каждого типа менталитета есть сложная совокупность и напластование духовного творчества разных видов. Каждый вид духовного творчества вносит в состав менталитета собственный «взнос», отражающий становление новой картины мира, всей полноты мироощущения современников – сложный синтез процессов взаимообогащения искусства и науки, морали, философии, религии, политики. Между сложившейся культурной доминантой и конкретной практикой искусства располагается то, что можно обозначить как определенный *тип творчества*, формирующийся на каждом этапе истории. Понятие типа творчества определяет конкретный механизм осуществления духовной деятельности в разных областях; в нем аккумулируются культурно-психологические установки, исторический арсенал стилевых, лексических приемов искусства. Эти свойства искусства принято называть *культуразависимыми*.

Подобно иным формам культуры, искусство в одном отношении *преодолевают* наличный человеческий опыт, в другом – *олицетворяет* сам этот опыт. Безбрежность художественного содержания, способность произведения искусства порождать своими образами новый объем смыслов отмечается как возможность искусства осуществлять *культуротворческие* (или культуросозидающие) функции. Обращаясь к изучению того, как взаимодействуют искусство и культура в историческом контексте, необходимо учитывать это своеобразие художественно-духовного, проявляющееся не только в *адаптации* наличных состояний культуры, но и в *продуцировании* новых идей, умонастроений, склонностей, вкусов. Искусство – это зачастую бросок в будущее, прорыв в то, что еще не осознанно, но предощущается. В отличие от функциональности науки, выступающей в качестве *средства*, искусство – это деятельность, имеющая *цель в самой себе*. Поскольку вся полнота духовных потребностей человека далеко не сводится только к потребностям познания, искусство откликается на эту полноту изобретением множества жанров, ориентированных на весь мыслимый спектр потребностей. Дифференциация видов и жанров в истории развития искусства есть таким образом не что иное, как ответ на возрастающее разнообразие и сложность духовной жизни человека.

Отсюда критерий «культурности» искусства не может сводиться только к мере его воздействия на процесс обогащения познавательных способностей человека. В самом общем виде решение вопроса о взаимосвязи общекультурного и художественного таково: на каждом историческом этапе *границы искусства шире понятия культуры в той мере, в какой художественно претворенные способы самосуществования человека превосходят общепринятые нормы данной культурной эпохи.*

Таким образом, противоречивое положение искусства в системе духовной культуры вызвано его двойственностью, амбивалентностью: с одной стороны, искусство *есть элемент наличной культуры*, с другой – оно находится *вне ее*. Подобное положение искусства можно наблюдать и на примере отдельных произведений. Так, исследователи не раз задавались вопросом – опера Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерина Измайлова») есть принадлежность отечественной культуры 30-х годов (когда она была создана) или же есть достояние отечественной культуры 60-х годов (когда она была принята и социально адаптирована)? Критерий отнесения художественного к культурному, таким образом, не является неизменным на протяжении истории. Он изменяется по мере того, как расширяются представления о формах человеческой деятельности, относимых к области легализованного, общепринятого, адаптированного. История искусств не раз демонстрировала как табуированные формы художественной деятельности, составляющие особую субкультуру той или иной эпохи, затем обнаруживают себя в качестве ведущих тенденций и направлений последующей эпохи.

Все это объясняет неоднородность содержательных процессов в искусстве даже в рамках культуры одного типа. В синтезе художественно-духовных процессов всегда можно обнаружить различие, в тенденции – контртенденцию, рядом со столбовой дорогой художественного творчества – побочную, в устойчивых языковых формулах – неясную обществу художественную лексику. Именно культурная «всеохватность» искусства способствует тому, что оно чаще других форм духовного творчества выступает своего рода культурной связкой, осуществляющей диалог и общение разных эпох.

Наслоение культурных практик является причиной того, что с развитием истории *уровень энтропийности* (избыточности) элементов, входящих в состав конкретного типа культуры, возрастает. Если

в Античности культурной почвой искусству служил миф, то в последующие эпохи, обретая иной культурный инвентарь, художественное творчество может продолжать пользоваться уже опробованными приемами, актуализируя художественно-выразительные средства ушедших времен. При этом на каждом более позднем этапе развития *возрастание количества противостоящих друг другу элементов в культуре одного типа* может быть истолковано как закономерность. В определенный момент, когда совокупность конкурирующих взглядов, психологических установок, мировоззренческих теорий достигает плотности нового качества, духовная, в том числе и художественная культура, получает мощное ускорение и невиданные доселе темпы развития.

На каждом новом, более отдаленном историческом этапе наблюдается все большая избыточность противостоящих элементов. Когда в художественном творчестве оказывается невозможным пользоваться уже опробованными формулами, игнорирующими новые накопления, происходит взрыв. Реагируя на культурный вызов, искусство активно включается в созидание *художественной целостности нового типа*, способной вобрать в себя более сложный и противоречивый содержательный комплекс. В этом самоуглублении и самопознании духа, который являет процесс художественного творчества, всегда выражается изначальная потребность искусства не удовлетворяться явным, видимым, а искать и открывать в вещах и явлениях скрытые отношения. Ощущение того, что горизонт постоянно расширяется, открывая новые и новые пространства, заставляет искусство активно вторгаться в эти сферы. Стремление не удовлетворяться видимым, явным, освоенным, а искать и открывать в явлениях новые смыслы, ведет к тому, что возникновение альтернативной культурной оппозиции первоначально выражается в виде смены одной художественной эпохи другой, то есть проявляет себя через закон *отрицания отрицания*. Действие этого закона наблюдается и в случае смены одного общеевропейского художественного стиля другим. Позже, с началом XVII в., дифференциация и углубление духовной жизни приводят к противоборству *внутри одной культурной эпохи*, и таким образом, это может быть понято в большей мере как действие закона *единства и борьбы противоположностей*.

Действительно, начиная с XVII в. каждый этап культуры ознаменован уже не абсолютным господством или соподчинением, а

параллельным и равноправным развитием нескольких художественных стилей. Этот факт – чрезвычайно важное обстоятельство для культурологического анализа искусства. В этом явлении находит свое реальное воплощение разветвленность духовных потребностей, известная состязательность духовных поисков и открытий. Барокко и классицизм не сменяют друг друга, а сосуществуют одновременно, параллельно, и такой феномен своеобразного контрапункта стилей особенно усиливается в *переходные эпохи*, когда такое сочетание больше походит не на взаимодополнительность, а на эклектику.

Как показывает новоевропейская история, ситуация одновременной множественности и противостояния духовных поисков является сущностной потребностью развивающейся культуры и искусства. Состояние культурной избыточности и многогранности направлено не только на удовлетворение растущего многообразия духовных интересов, но и провоцирует возникновение новых интересов, как бы тренируя диалектику восприятия и мышления, побуждая человеческую психику к выявлению скрытых связей и взаимодополнительностей бытия. Процесс углубления в анализе противоречивости всего сущего бесконечен. От осознания противостояния широких мировоззренческих систем он может переходить к выявлению контрастирующих начал в пределах одной области культуры, одного художественного течения или одного конкретного произведения. Д.С. Лихачёв обратил внимание на такое показательное и неслучайное явление в истории культуры, как совмещение разнородных стилей в одном архитектурном произведении. Так, для многих архитектурных памятников Англии и Италии характерно распределение стилей между *экстерьером*, выдержанным в позднеготическом духе, и *интерьером*, отвечающим эстетическим требованиям классицизма. Тем самым искусство порождает произведения, в косвенных и опосредованных формах выражающих многоликость, противоречивость и мозаичность бытия, соответствующих новым культурным состояниям. Попытки в подобных случаях средствами искусства достичь более сложной гармонии отвечали изменившимся потребностям эмоционального строя личности. «Восприятие, утомленное доминантами одного стиля, должно было переходить к доминантам другого стиля, упражняя свою эстетическую гибкость и вместе с тем давая себе “отдых”»². В развитии подобной гибкости и мобильности художественного творчества через изобретение и культивирование новых художественных

форм противоречивого единства проявляет себя особая гуманистическая природа искусства, преследующая не только цели *приспособления* человека к окружающему миру (т.е. в широком смысле осуществление целей познания), но и озабоченная задачами эмоционального насыщения человека, созидания среды и условий для его адекватного духовного самочувствия. Искусство тем самым заинтересовано не только в осуществлении адаптивной функции, но и в том, чтобы разрушать автоматизм восприятия, утверждая отношение к существованию незыблемых норм как к мифологеме.

Оттачивая методологию изучения искусства как феномена культуры, искусствоведение научилось в особенностях формы, образного строя, стилистических черт видеть не только внутрисюжетные характеристики, но и общекультурные признаки. Подобные «художественные измерения» общекультурного можно обнаружить в самых разных параметрах произведения искусства – через изучение различных типов композиции и связанных с ними различных культурно-исторических типов восприятия; через изучение сдвигов в образно-тематическом содержании произведений, через рождение и эволюцию разных жанров искусства.

Примечания

¹ Даниэль С.М. Картина классической эпохи. – М., 1986. – С. 169.

² Лихачёв Д.С. Контрапункт стилей как особенность искусства // Классическое наследие и современность. – Л., 1981. – С. 25.

Список литературы

1. Азначеева Е.Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. – Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1994. – Ч. 1. – 84 с.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – Кн. 1–2. – 376 с.
3. Бойко М.Н. Методологические принципы исторической поэтики: (на материале научного наследия А.Н. Веселовского) // Методологические проблемы современного искусствознания. – М.: Наука, 1986. – С. 187–202.
4. Вальцель О. Сущность поэтического произведения // Проблемы литературной формы. – Л.: Academia, 1928. – С. 1–35.

5. *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика / Ред., вступ. статья и прим. В.М. Жирмунского. – Л.: Изд-во худож. лит., 1940. – 648 с.
6. *Веселовский А.Н.* Избранное: Историческая поэтика. – М.: РОССПЭН, 2006. – 687 с.
7. *Вибер Ж.Ж.* Живопись и её средства. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1961. – 232 с.
8. *Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. – М.: Изобразит. иск-во, 1985. – 286 с.
9. *Волкова Е.В.* Произведение искусства в мире художественной культуры. – М.: Искусство, 1988. – 240 с.
10. *Гачев Г.Д.* Образ в русской художественной культуре. – М.: Искусство, 1981. – 246 с.
11. *Григорьева Т.П.* Японская художественная традиция. – М.: Наука, 1979. – 368 с.
12. *Гуревич А.Я.* Исторический синтез и школа «Анналов». – М.: Индрик, 1993. – 328 с.
13. Искусство в мире духовной культуры. – Киев: Наук. думка, 1985. – 239 с.
14. Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. – М.: Наука, 1986. – 336 с.
15. *Каррьер М.* Искусство в связи с общим развитием культуры и идеалы человечества. – М.: К.Т. Солдатенков, 1870–1875. – Т. 1–5.
16. *Кривцун О.А.* Историческая психология и история искусств. – М.: Издат. отдел ГИИ, 1997. – 255 с.
17. *Куглер Ф.Т.* Руководство к истории искусства. – 4-е изд. – М.: К.Т. Солдатенков, 1869–1870. – Ч. 1–2.
18. *Куликов Ю.Н.* Искусство в ситуации фольклорной культуры // Проблемы методологии современного искусствознания. – М.: Наука, 1989. – С. 317–332.
19. *Ливанова Т.Н.* Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. – М.: Музыка, 1977. – 528 с.
20. *Лихачёв Д.С.* Человек в литературе Древней Руси. – М.: Наука, 1970. – 180 с.
21. *Махлина С.Т.* Язык искусства в контексте культуры. – СПб.: Гос. акад. культуры, 1995. – 217 с.
22. *Михайлов А.В.* Из истории характера // *Михайлов А.В.* Языки культуры: Учеб. пособие. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 176–210.
23. *Пановский Э.* Смысл и толкование изобразительного искусства: Статьи по истории искусства. – СПб.: Акад. проект, 1999. – 394 с.
24. Современный Лаокоон: Эстетические проблемы синестезии: Сб. статей. – М.: Изд-во МГУ, 1992. – 128 с.
25. *Тасалов В.И.* О законе равновеликости искусства и не-искусства // Искусство и социальная психология. – М.: Ин-т искусствознания, 1996. – С. 261–278.

26. *Hauser A.* The social history of art. – L.: Routledge a. Kegan Paul, 1951. – Vol. 1. – 500 p.
27. *Hauser A.* The Philosophy of art history. – N.Y.: Knopf, 1959. – X, 410, XIV p.

А.А. Асоян

ДЕКОНСТРУКЦИЯ

Аннотация. В статье рассматривается термин «деконструкция», введенный в научный оборот. М. Хайдеггером и Ж. Лаканом. Анализируется концепция Ж. Деррида, теоретически обосновавшего этот термин. Деконструкция трактуется им не столько как форма анализа текста, сколько как стратегия сопротивления «метафизике» текста и его референциальным иллюзиям.

Ключевые слова: деконструкция, письмо, фоноцентризм, знак, протописьмо, текстуальность, означаемое, след, различие.

Annotation. The article is focused on the term «deconstruction», introduced to the science vocabulary by M. Heidegger and J.Lacan. The conception by J.Derrida, who made the theoretical basis of this term is also analyzed. Deconstruction is interpreted by him not only as a form of text analysis, but as well as the strategy of the opposition to the text “metaphysics” and its referential illusions.

Keywords: deconstruction, writing, sign, proto-writing, textuality, designatum, trace.

Термин «деконструкция» ввел в обиход в 1964 г. Ж. Лакан, а теоретически чуть позднее обосновал Ж. Деррида. По его словам, «деконструкция» – это «форма анализа» текста¹, в то время как «деконструктивизм» – литературоведческий аспект постструктурализма, постструктуралистская теория «письма».

Впрочем, сам Деррида, в соответствии со своим «самооговорочным» стилем, утверждает, что «деконструкция не есть ни анализ, ни критика». Для него слово «деконструкция» как особый термин представляет интерес лишь в известном контексте, в котором оно

способно заменить другие слова и способно позволить себя определить ими. Такими, как «письмо», «след», «различение», «дополнение» и т.д. Для осуществления деконструкции необходимо, чтобы в языке с уже найденным словом «...оказалось или открылось какое-то другое слово (то же самое и другое), чтобы высказать ту же самую вещь (ту же самую и другую)»². Таким образом деконструкция близка идиоме, ибо «идиома – то, что может высказаться, оставаясь невысказанным внутри языка»³.

О предпосылках своего анализа Деррида замечает, что «речь шла о том, чтобы разобрать, разложить на части, расслоить структуры (всякого рода структуры: лингвистические, “логоцентрические”, “фонетические”) – в то время в структурализме доминировали лингвистические модели...»⁴. Это была попытка избавить опыт мысли от господства лингвистической модели (имеется в виду модель, предложенная структурализмом, в которой значение определяется жестким элементом бинарной оппозиции). Неприятие фоноцентризма обусловлено у Деррида тем, что голос – это некое «трансцендентальное означаемое», своего рода «квазиобъект», которому приписываются особые незначимые свойства обнаружения смысла.

Исходя из подобных представлений, развернутых в книге «Голос и феномен: Введение в проблему знака в феноменологии Гуссерля» (1967)⁵, Деррида создает «культурную матрицу аксиологических оппозиций»: голос – письмо, вещь – знак, означаемое – означающее... Но ценностный характер оппозитивной фигуры у Деррида, конечно же, иной, нежели у структуралистов, ибо он полагает, что впечатление естественной связи акустического образа слова с понятием о предмете или даже с самим предметом (ср. с учением А. Потебни о «внутренней» форме слова) иллюзорно. Именно поэтому интеллектуальная задача Деррида заключается не в отвержении «фоноцентризма», а в его деконструкции, которая предполагает рассмотрение любого языкового элемента, в том числе и звукового, в «идеальном» отрыве от своих конкретных носителей, а значит, в соотношении с другими элементами устного или письменного дискурса. Так проблема соотносительности знака с неязыковой реальностью подменяется вопросом взаимоотношений на языковом уровне. В результате вместо структуралистского «значения», фиксирующего отношения между означаемым и означающим, приходит гетерогенное «означивание», знаменующее особые смыслообразующие отношения между озна-

чающими, при которых любой элемент оказывается не равен сам себе: только в соотношении с другими, подобными ему, он начинает выполнять функцию «знака» в «письме».

В связи с этой постструктуралистской установкой уместно вспомнить о М. Фуко. «Сегодняшнее письмо, – писал он, – освободилось от темы выражения: оно отсылает лишь к себе самому, и, однако, оно берется не в форме “внутреннего”, – оно идентифицируется со своим собственным развернутым “внешним”. Это означает, что письмо есть игра знаков, упорядоченная не столько своим означаемым, сколько своей природой означающего»⁶.

Подобная точка зрения приводит Деррида к открытию «протописьма». Если «письмо», рассуждает он, означает «запись и особенно долговременный процесс институирования знаков» (а это является единственным непродуцируемым ядром концепции письма), то тогда письмо в целом охватывает всю сферу применения лингвистических знаков. Сама идея институирования, отсюда и произвольность знака, немислимы вне и до горизонта письма.

В принципе это предполагает тотальную «текстуальность мышления», когда «нет ничего вне текста». При этом любая реальность переживается, согласно Деррида, как система различий и отсылок к чему-то иному (как только возникает опыт, возникает и отсылка), следовательно, всякая переживаемая реальность обладает «текстуарностью»: каждый текст переплетается с другим и рождается как трансформация другого текста. Значит, никакое высказывание – ни письменное, ни устное, – не может интерпретироваться как непосредственное выражение истины, поскольку культурное «дополнение», обусловленное историей институирования сигниативных элементов, всегда присутствует даже в самом древнем высказывании, кроме того, оно отсылает к еще более ветхому преданию и т.д. В результате слово, знак теряет свою непосредственную связь с означаемым, или референтом, иначе говоря, со своим «происхождением». Знак начинает обозначать не столько референта, сколько его отсутствие («отсутствие наличия»). Он превращается в «след», но если воспринимающему сознанию дан только «след» знака, «след интертекста» взамен непосредственного обозначения референта, то вся система языка становится «тенью тени», т.е. беспрестанной цепочкой «следов», а если учесть их гетерогенный характер, то сетью взаимоуказательных знаков. Фиксируя эту ситуацию, Деррида утверждает, что ничто и нигде –

среди элементов или в системе – не бывает просто наличествующим или отсутствующим. Везде есть только различия и следы следов⁷.

«Различение» – это то, что свидетельствует о движении означивания. Оно фиксирует «беспрестанную игру» означающего с означаемым и указывает на отсутствие «живого настоящего», которое ни в какой момент не равно себе. Настоящее начинается как след прошлого и осуществляет себя как след будущего. Оно всегда «след следа».

«Различение» подрывает привычное представление о приоритете левого члена бинарных оппозиций (означаемое – означающее, наличие – отсутствие...) и ставит вопрос о взаимобратимости, взаимодополнительности оппозитивных членов в подвижных рамках означивания, где каждый субститут конституируется на основе имеющегося в нем следа. Причем значение одного из субститутов оказывается неясным, стирается в пространстве другого, и это предохраняет их от «центрации», «отвердения», когда одна сторона отношений занимает преимущественное положение, а другая вытесняется на смысловую периферию.

Следовательно, деконструкция не столько анализ текста, которому как бы «нет предела», сколько стратегия сопротивления «метафизике» текста и его референциальным иллюзиям. В «Письме японскому другу» Деррида специально оговаривает эту особенность постструктуралистского чтения: «...одной из главных целей того, – замечает он, – что зовется в текстах “деконструкцией”, как раз и является делимитация онтологик, и в первую очередь, этого третьего лица настоящего времени изъявительного наклонения: *S est P*»⁸.

Сопротивление «метафизике» организуется на самом поле текста и его же средствами и не только с целью деконструировать понятия и значения, но и указать на уровне микроструктурных образований на смыслопорождающую активность интерпретируемого текста и на идиоматические возможности языка. В этом плане деконструкция способна напомнить о той работе, которая хорошо знакома поэту. Поэт пишет стихи, переживая опыт перевода как таковой. И нет подлинного стихотворения, которое бы уже в самом процессе своего становления не оказало сопротивления переводу внутри себя, т.е. не боролось с тем, чтобы идиоматическое было опосредовано через «рациональное». Поэт каждый раз пробует написать то, что могло бы сопротивляться переводу. Подобно этому, пишет Деррида, деконструкция какой-либо структуры не является регрессией к *простому*

элементу. Ее пафос в безостановочном производстве смыслов, когда текст читается и перечитывается не там, где он хочет себя обнаружить, а «за рамками авторских намерений и самой текстовой арматуры, на обочинах и полях, в малозаметном и на первый взгляд несущественном; это высвобождает и затем позволяет учесть те стихийные импульсы, те очаги неустойчивости, которым нет места ни в содержаниях сознания, ни в объективированных дискурсах»⁹. Но там, где предмет дискурса постоянно ускользает, сам дискурс, остроумно замечает Б. Гройс, оказывается бесконечным. Бесконечность текстуальности, бесконечность интерпретаций уведут за пределы исторической определенности¹⁰. Историческое восприятие заменяется симультаным, а мышление грезится «белым промежутком в тексте». Впрочем, как сказал однажды М. Мерло-Понти, оказавший сильнейшее влияние на новейшую философию языка, может быть, высшее, на что способен разум, состоит лишь в констатации этой зыбкости почвы у нас под ногами и высокопарном наименовании «вопрошанием» состояния непрерывного изумления перед тем, что никогда не завершено¹¹. Во всяком случае, деконструкция провоцирует поиск, когда все, что мог ранее выразить разум, предлагается читать заново и заново переосмыслить. Ведь работать, согласно М. Фуко, это значит решиться думать иначе, чем думал прежде.

Примечания

¹ Жак Деррида в Москве: Деконструкция путешествия. – М.: РИК «Культура», 1993. – С. 167.

² Деррида Ж. Письмо японскому другу // Вопр. философии. – М., 1992. – № 4. – С. 57.

³ Жак Деррида в Москве: Деконструкция путешествия. – М.: РИК «Культура», 1993. – С. 160–161.

⁴ Деррида Ж. Письмо японскому другу // Вопр. философии. – М., 1992. – № 4. – С. 55.

⁵ См.: Деррида Ж. Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля. – СПб.: Алетейя, 1999. – 208 с.

⁶ Фуко М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. – М.: Магистериум: Касталь, 1996. – С. 13.

⁷ См.: Деррида Ж. Позиции: Беседы с А. Ронсом, Ю. Кристевой, Ж.-Д. Удбином, Г. Скарлетта. – М.: Акад. проект, 2007. – 160 с.

⁸ Деррида Ж. Письмо японскому другу // Вопр. философии. – М., 1992. – № 4. – С. 56.

⁹ Автономова Н. Важна любая ступень // Вопр. литературы. – М., 1990. – № 4. – С. 104.

¹⁰ См.: Гройс Б. Утопия и обмен. – М.: Знак, 1993. – С. 123.

¹¹ См.: Мерло-Понти М. Око и дух. – М.: Искусство, 1992. – С. 57.

Л.В. Порохницкая

**О СООТНОШЕНИИ ТЕРМИНОВ «КОНЦЕПТ»
И «ПОНЯТИЕ» В КОГНИТИВНОЙ ОНОМАСИОЛОГИИ
И ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИИ**

Аннотация. В статье рассматриваются различные трактовки терминов «концепт» и «понятие» в когнитивной ономасиологии. Автор сравнивает существующие взгляды на разграничение этих терминов в современных когнитивных исследованиях и работах, выполненных в лингвокультурологическом ракурсе, и делает выводы о перспективах интеграции данных научных подходов для получения оптимальных результатов.

Ключевые слова: концепт, понятие, номинация, когнитивная ономасиология, лингвокультурология, представление, когнитивная лингвистика.

Annotation. The article highlights different approaches to the term «concept» and its synonyms in cognitive linguistics, in particular from the point of view of its role in the nomination process. The author compares existing theories on this issue drawing on the recent findings from the research conducted both in the field of cognitive linguistics and linguo-cultural studies and makes conclusions as to the ground-breaking potential of prospective integration of linguo-cultural and cognitive approaches. The correlation between different terms denoting «concept» in the cognitive theory of nomination and linguo-cultural studies.

Keywords: concept, nomination, cognitive theory nomination, linguo-cultural studies, cognitive linguistics.

Номинация – это процесс сложный и, по всей видимости, «симультанный»¹, в котором тем не менее традиционно выделяются разные этапы и уровни.

Если принять мысль Е.С. Кубряковой о том, что «акту номинации обычно предшествует выбор концептов из концептуальной системы для дальнейшей интеграции в единый гештальт»², то прежде всего имеет смысл попытаться прояснить соотношение таких терминов, как «представление», «понятие» и «концепт».

Термин «концепт», хотя и сравнительно молодой в отечественном языкознании, тем не менее уже успел занять в нем достаточно прочные позиции, превратившись едва ли не в самый «растиражированный» термин когнитивной лингвистики вообще и когнитивной ономазиологии в частности.

Принято считать, что впервые этим термином оперировал С.А. Аскольдов в своей статье «Концепт и слово»³ в конце 20-х годов прошлого столетия. Тем не менее в активный обиход русскоязычного лингвистического сообщества он начал входить лишь в 1980-е годы в связи с проникновением на отечественный рынок англоязычной научной литературы и ее переводами на русский язык.

Как известно, «концепт» – это калька с латинского «conceptus» («понятие»), что в определенной степени предопределило использование терминов «концепт» и «понятие» в качестве синонимов.

Если вспомнить, что «conceptus» – это еще и «зачатие», то рассмотрение формирования концепта как отправной точки процесса номинации представляется вполне логичным.

На современном этапе наметились три основных подхода к трактовке термина «концепт». В первую группу входят ученые, отождествляющие концепт с понятием (например, А.П. Бабушкин), во вторую – ученые, разграничивающие эти термины (например, Н.Н. Болдырев, Ю.С. Степанов, В.А. Маслова), в третью – ученые, отождествляющие концепт со смыслом и/или значением (например, Р.И. Павилёнис, Д.С. Лихачёв)⁴.

Говоря о соотношении терминов «концепт» и «понятие», важно помнить, что еще задолго до экспансии термина «концепт» ключевым в ономазиологии был термин «понятие» и ключевым вопросом – соотношение между предметом, понятием и названием. Так как «существующие отношения между названием, понятием и предметом (явлением, процессом) соответствуют под определенным углом зре-

ния взаимосвязям между более широкими понятиями: язык, мышление и окружающая человека действительность»⁵, в решение данной задачи вовлекаются не только лингвисты, но также психологи, философы, логики. Важность фактора отражения объективной действительности как в языковых единицах, так и в понятиях, осознавалась учеными задолго до зарождения когнитивно-дискурсивной парадигмы и ее терминологии.

Формированию понятия в процессе познания предшествует формирование представления. Е.Г. Беляевская отмечает, что «представление – воспроизведенный образ предмета, отражающий различные его стороны и особенности... В отличие от представления, понятие как мыслительная категория более высокого порядка выходит за пределы простого обобщенного образа предмета и вскрывает наиболее существенные признаки предмета во всей сложности их взаимосвязей и взаимозависимостей»⁶.

Возвращаясь к соотношению терминов «понятие» и «концепт», надо отметить, что большинство современных лингвистов находят основания для их разведения. Так, Н.Н. Болдырев отмечает, что «если у понятия в общенаучном смысле различают его объем (совокупность вещей, которые охватываются данным понятием) и содержание (совокупность объединенных в нем признаков одного или нескольких предметов), то концепт скорее предполагает только второе – содержание понятия, а также понятийную часть значения, смысл слова»⁷.

В.А. Маслова, в свою очередь, указывает, что термины «понятие» и «концепт» – «...это хотя и однопорядковые, но не равнозначные понятия. Если понятие – это совокупность познанных существенных признаков объекта, то концепт – ментальное национально-специфическое образование, планом содержания которого является вся совокупность знаний о данном объекте, а планом выражения – совокупность языковых средств (лексических, фразеологических, паремиологических и др.)»⁸. Подытоживая свою мысль, В.А. Маслова добавляет, что структура понятия проще, чем структура концепта, и иллюстрирует данное положение примером концепта «интеллигент», важным признаком которого является семантический множитель «любовь к поэзии», который тем не менее можно считать несущественным для понятия интеллигент⁹.

Для лингвистов-культурологов важным основанием для дифференциации понятия и концепта оказывается эмоционально-

экспрессивный ореол концепта. Концепты – это, таким образом, наиболее значимые для данной культуры понятия («авось» – для русской культуры, «Ordnung» – для немецкой). «Они являются своего рода символами, эмблемами, определенно указывающими на породивший их текст, ситуацию, знания. Они являются носителями культурной памяти народа»¹⁰.

Различия в трактовке термина «концепт» в культурологии и когнитологии подчеркивает и Е.С. Кубрякова, отмечая, что если для культуролога круг концептов может быть ограниченным, то для когнитолога почти все слова – это знаки существования концепта¹¹. Концепт, понимаемый в настоящее время как содержательная оперативная единица памяти ментального лексикона, квант структурированного знания (Е.С. Кубрякова, А.П. Бабушкин, Н.Н. Болдырев и др.) – это базовый и одновременно самый широкий термин когнитивной лингвистики, для которого существуют десятки весьма противоречивых дефиниций. Однако наиболее явные противоречия – общенациональный vs индивидуальный характер, языковая vs неязыковая сущность, национальная специфика vs универсальность – стираются достаточно широкой трактовкой термина «концепт», принятой в когнитивной лингвистике. Мы, очевидно, имеем право говорить о концептах индивидуальных и общенациональных, вербализованных и невербализованных, этнокультурных и универсальных. Концепт для лингвиста-когнитолога – это, по сути, родовой термин (Е.С. Кубрякова)¹² для обозначения различных типов ментальных структур представления знания. Понятие, таким образом, может рассматриваться как один из видов концептов, включающий существенные признаки объекта и формирующийся на основе других типов концептов, таких, как представление и схема¹³.

Совсем другое понимание концепта мы находим в современных культурологических исследованиях. Ю.С. Степанов, который определяет концепт как «сгусток культуры в сознании человека», подчеркивает, что в культуре может существовать только весьма ограниченный круг концептов. Так, в русской культуре насчитывается не более пяти десятков концептов, среди них, например, «вечность», «закон», «беззаконие», «страх», «любовь» и др.¹⁴

В философии языка мы находим трактовки терминов «концепт» и «понятие», отличающиеся от принятых в современной лингвистике. В.З. Демьянков в связи с этим отмечает, что если у филоло-

га и лингвиста задача довольно скромна и реалистична, а именно из наблюдения над употреблением единиц разных языков – их лексем и конструкций – составить «представление об общечеловеческих стандартах тех или иных концептов, лишь приблизительно сопоставимых в ментальности людей, говорящих на разных языках»¹⁵, то для философа оказывается важным проникнуть в «сущность понятий как реализаций универсального набора концептов»¹⁶.

В заключение хотелось бы отметить, что хотя трактовки терминов и методы научного анализа в определенной степени расходятся у лингвистов-когнитологов, лингвокультурологов и философов языка, конечная цель – попытаться постичь ментальность народа, говорящего на определенном языке, – у них едина. Поэтому дальнейшие научные прорывы в этой области видятся в интеграции данных научных дисциплин, а не в их разобщенности.

Примечания

¹ *Беляевская Е.Г.* Семантическая структура слова в номинативном и коммуникативном аспектах (когнитивные основания формирования и функционирования семантической структуры слова): Дис... д-ра филол. наук. – М., 1991. – С. 60.

² *Кубрякова Е.С.* Язык и знание. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 317.

³ *Аскольдов С.А.* Концепт и слово // *Русская словесность: Антология* / Под ред. В.Н. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 267–280.

⁴ *Бабушкин А.П.* Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1996; *Лихачёв Д.С.* Концептосфера русского языка // *Русская словесность: Антология* / Под ред. В.Н. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 28–37; *Болдырев Н.Н.* Структура и принципы формирования оценочных категорий // *С любовью к языку: Сб. науч. тр.* – М., Воронеж: Ин-т языкознания РАН: Воронежский гос. ун-т, 2002. – С. 103–115; *Павилёнис Р.И.* Философия языка: Проблема смысла // *Вопр. философии.* – М., 1976. – № 3. – С. 32–34.

⁵ *Павел В.К.* Лексическая номинация в ареальном аспекте: Дис... д-ра филол. наук. – Кишинев, 1984. – С. 27.

⁶ *Беляевская С.Г.* Семантическая структура слова в номинативном и коммуникативном аспектах (когнитивные основания формирования и функционирования семантической структуры слова): Дис... д-ра филол. наук. – М., 1991. – С. 62.

⁷ Болдырев Н.Н. Цит. по: Маслова В.А. Когнитивная лингвистика. – Минск: ТетраСистемс, 2004. – С. 28–29.

⁸ Маслова В.А. Когнитивная лингвистика. – Минск: ТетраСистемс, 2004. – С. 27.

⁹ Там же. – С. 28.

¹⁰ Там же.

¹¹ Кубрякова Е.С. Язык и знание. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 318.

¹² Краткий словарь когнитивных терминов / Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г. – М.: Изд-во МГУ, 1997. – 243 с.

¹³ Попова З.Д., Стернин И.А. Понятие «концепт» в лингвистических исследованиях. – Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 1999. – 30 с.

¹⁴ Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 7.

¹⁵ Демьянков В.З. Концепт в философии языка и в когнитивной лингвистике // Концептуальный анализ языка: Современные направления исследования. – М.: ИЯ РАН, 2007. – С. 32.

¹⁶ Там же.

В.Н. Телия, Е.О. Опарина

КУЛЬТУРНАЯ КОННОТАЦИЯ КАК СПОСОБ ВОПЛОЩЕНИЯ КУЛЬТУРЫ В ЯЗЫКОВОЙ ЗНАК

Аннотация. В статье рассматривается базовое понятие лингвокультурологии – «культурная коннотация» как интерпретация денотативного или образно-мотивированного аспектов значения языкового знака в категориях культуры, предполагающая выявление связи образа со стереотипами, символами, эталонами, мифологемами и другими знаками национальной и общечеловеческой культуры.

Ключевые слова: культурная коннотация, лингвокультурология, языковой знак, образ, символ, стереотип, эталон.

Annotation. The article deals with one of the basic concepts of linguo-cultural studies, i.e. «cultural connotation». It presupposes the interpretation of a language sign's literal or tropic meaning through the categories of culture, such as symbols, stereotypes, standards, mythologemes, and other manifestations of national and human culture.

Keywords: cultural connotation, linguo-cultural studies, language sign, image, symbol, stereotype, standard.

Культурная коннотация – интерпретация денотативного или образно мотивированного аспектов значения языкового знака в категориях культуры, предполагающая выявление связи образа, лежащего в основе номинативной единицы языка (слова или фразеологизма), со стереотипами, символами, эталонами, мифологемами и другими знаками национальной и общечеловеческой культуры, освоенной народом – носителем языка. Понятие культурной коннотации является базовым для лингвокультурологии – той части лингвистики, которая

исследует и описывает корреспонденции языка и культуры в их синхронном взаимодействии и взаимовлиянии.

Культурная коннотация – инструмент для изучения этого взаимодействия в определенные периоды или эпохи жизни народа, оказавшие заметное воздействие на формирование его ментальности. Способность языка выражать смену культурно значимых ориентиров исследовалась в отечественной филологии¹. Такое взаимодействие можно наблюдать и в лексическом, и во фразеологическом пластах языка. Так, если слово «товарищ» в эпоху декабристов было наполнено «духовно-дружескими» коннотациями – оно маркировало близких по убеждениям людей, составлявших тесный дружеский круг, – то в более поздние революционные эпохи оно коннотирует принадлежность к общему делу революции и выражает культурно значимый смысл «свой для этого дела». В период господства социалистической доктрины это же слово обретает коннотацию «тот, кто разделяет официальную социалистическую идеологию».

Особой «нишей» для кумуляции в языке мировидения народа, его культурно-национального опыта является система образных оснований фразеологизмов.

Источники культурной интерпретации фразеологизмов и других языковых знаков – обретшие символическую функцию реалии, а также установки культуры, зафиксированные в различных типах дискурсов, – в принципе поддаются классификации. Можно выделить по крайней мере восемь типов такого рода источников: 1) ритуальные формы народной культуры, такие как поверья, заклинания и т.п. Например, в культурной коннотации идиомы «у черта на куличках» отражен миф о том, что болото – это место обитания враждебной человеку «нечистой силы»; 2) паремиологический фонд языка, поскольку большинство пословиц представляют собой стереотипы и прескрипции народного самосознания, дающие, впрочем, довольно широкий простор для выбора, выражающего позицию говорящего (ср.: «Бабий век – сорок лет» и «Сорок пять – баба ягодка опять»); 3) характерные для данной лингвокультурной общности устойчивые сравнения, содержащие в себе систему «ходячих» образов-эталонов: «как с гуся вода», «стройная, как березка», «глуп как баран/как пробка», «голоден, как собака», «здоров, как бык» (ср.: в английском языке эталонном здоровья в устойчивом сравнении выступает лошадь *as strong as a horse*, а эталоном «голодности» – охотник *as hungry as a hunter*).

Эталон – это характерологическая подмена свойства человека или предмета какой-либо реалией, которая становится знаком доминирующего в ней с точки зрения обиходно-культурного опыта народа свойства. Поэтому о реалиях, выступающих в функции эталонов, можно говорить как о таксонах культуры, презентующих «окультуренное» мировидение; 4) слова и словосочетания, получающие в данном языке символьное прочтение. Слова-символы, устойчиво «замещающие» какую-либо идею, отличаются от собственно символов: материальным экспонентом символьного замещения являются в языке не реалии, а языковые знаки, наделенные устойчиво ассоциируемыми с ними смыслами. Например, «крест» – символ горькой судьбы, «сердце» – чувства, «рука» – символ власти, «верх» и «низ» – соответственно возвышенного и низменного (ср.: «нести свой крест», «сердце кровью обливается», «держат в руках», «низкие чувства», «высокие помыслы» и т.д.); 5) христианство с его теософией, нравственными прескрипциями и ритуалами. Фразеологизмы, вышедшие из религиозного дискурса, могут представлять собой прямые цитации («соль земли», «сосуд скудельный»), «сжатие» библейского сюжета («валаамова ослица») или же аллюзию к религиозному тексту («нести свой крест»). Весьма частым является пересечение данного типа источника – религиозного – с другими, особенно с символьным. Такое пересечение закономерно: символы и эталоны порождаются определенным типом дискурса и выходят из него как таксоны культуры (ср.: «чаша» как символ полноты страдания и фразеологизмы «испить горькую чашу», «чаша терпения/страдания»); 6) философия, литература, осмысление истории. Начиная с конца XIX в. фонд фразеологизмов активно пополняется за счет политической, военной, спортивной терминологий, распространяемых mass media и отражающих некое универсальное для конца XX в. мировидение. К этому типу источника относятся фразеологизмы «дым отечества», «слон в посудной лавке», «локомотив истории», «проиграть раунд политической борьбы» и др.; 7) сведения в национально маркированных реалиях, выраженные в словах – компонентах фразеологизмов. В эту группу включаются фразеологические единицы типа «задавать баню», «гроша медного не стоит», «пропал, как швед под Полтавой».

Национально маркированными могут быть не только названия реалий, упоминания об исторических событиях, но и выражения, принадлежащие к идеологическому дискурсу, например, так назы-

ваемые «советизмы» – политические лозунги и речевые штампы советского периода: «трудовая вахта», «путевка в жизнь», «битва за урожай» и т.п.; 8) фразеологизмы, образность которых основана на базовых метафорах, воплощающих культурно значимые черты мировидения². Например, подобной базовой языковой метафорой, коренящейся глубоко в культуре, является уподобление перипетий личной и общественной жизни плаванию по морю. Метафора «моря житейского», восходящая к библейскому сюжету великого потопа, представлена в литературных произведениях («Белеет парус одинокий» М.Ю. Лермонтова, проза А. Грина, авантюрные романы с морской тематикой, мифы об аргонавтах и о плавании Одиссея и др.). В наше время эта метафора распространилась в политическом дискурсе. Так, в конце 80-х – начале 90-х годов XX в. в ходу были такие метафоры перестройки, как «раскачивать лодку», «загребать влево/вправо», «потопить корабль перестройки», «штурманы перестройки»³. Интерпретация фразеологизмов, содержащих такие метафоры, осуществляется через обращение к тому или иному *коду культуры* при опоре на социальный опыт языкового коллектива.

Следует подчеркнуть, что выявление культурных коннотаций фразеологизмов возможно только при исследовании их больших массивов и требует их разделения по идеографическому и тематическому принципам⁴.

Примечания

¹ *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX в.). – СПб.: Искусство, 1994. – 399 с.

² *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем // Язык и моделирование социального взаимодействия. – М.: Прогресс, 1987. – С. 126–170.

³ *Баранов А.Н., Караулов Ю.Н.* Русская политическая метафора: (Материалы к словарю). – М.: Ин-т рус. языка РАН, 1991. – 193 с.

⁴ *Телия В.Н.* Русская фразеология. Семантический, прагматический и культурологический аспекты. – М.: Школа: Языки русской культуры, 1996. – 286 с.

Г.С. Померанц

КОД КУЛЬТУРЫ

Аннотация. Автор рассматривает понятие «код культуры». Он полагает, что чрезмерно жесткий код культуры так же опасен, как и чрезмерно гибкий. Рост способности к альтернативности благоприятен для жизни общества, если он уравновешен традицией.

Ключевые слова: код культуры, динамизм, традиция, культурные миры, диалог.

Annotation. The author investigates the notion of «cultural code». He believes, that too strict cultural code is as dangerous as too flexible one. The development of alternative thinking ability is favorable for social life if it's balanced by tradition.

Keywords: cultural code, dynamism, tradition, cultural world, dialogue.

Код культуры – органическая совокупность всех возможностей культуры, осуществленных или намеченных в ее текстах; прежде всего – степень дифференцированности и способность к дальнейшей дифференциации, степень жесткости, возможность альтернатив, возможность саморазрушения.

Понятие *код культуры* сложилось в России в 60-х годах XX в. при распаде концепции производительных сил и производственных отношений. Модель производительных сил и производственных отношений предполагается ключом ко всем эпохам. Между тем на ранних ступенях развития все аспекты культуры находятся в неразвитом единстве, и производство не может быть выделено. Охота – это и обряд, и игра, и добывание пищи. Потеряв возможность охотиться, бушмены не переходят к другой хозяйственной деятельности, а спи-

ваются и погибают. Они чувствуют себя вероотступниками, ренегатами. Возникновение экономики как самостоятельной области (наряду с политикой, религией, искусством и т.п.) само по себе есть результат долгого исторического развития. Жители одного города – по замечанию Щедрина – ни вероисповедания, ни образа правления не имели; не было у них и экономики. Была единая Деятельность¹.

Обособившись (или полуобособившись), экономика еще долго зависит от религии и политики. В Индии крестьянин, получив в собственность клочок земли, сдает его в аренду, а сам пробует силы в другом, более «чистом» труде. То же представление о ритуальной чистоте заставляет джайнов избегать сельского труда и предпочитать ему ростовщичество. Напротив, средневековое христианство считало чистым сельский труд, а нечистым – брать проценты на ссуду. Статистика показывает, что самые богатые страны Европы – те, в которых большинство составляют протестанты; на втором месте традиционно католические страны и на последнем – православная Греция. Между тем религию, без насилия над здравым смыслом, никак нельзя отнести к производственным отношениям.

В динамике производительных сил и производственных отношений активная роль отводится первым. Иногда это может быть хорошей формой описания фактов. Например, катастрофу в Чернобыле можно описать как восстание производительных сил против советских производственных отношений. Однако атомная энергия, вырвавшись из-под контроля, не создала ничего нового. Создавать новые формы жизни – дело человеческой свободы, укорененной в жизни как целом.

Производительные силы – это предмет труда, орудия труда и рабочая сила. Первые два не имеют сознательной воли. Активна только рабочая сила, человек как труженик. Первичность производительных сил означает, что трудовая активность важнее всякой другой. Однако жизнь не сводится к производству, и человек ставит перед собой не только производственные цели. Мегалитические алтари и египетские пирамиды строились ради бессмертия. Начиная с верхнего палеолита, человек заботился о ритуальных похоронах. Его захватывает игра, искусство, самоутверждение, агрессия... Если все это втиснуть в производственные отношения, термин становится синонимом культуры. Но такой синоним ничего не дает. Естественнее рассматривать культуру как целое, находящееся в развитии, в процессе

дифференциации, когда то одна, то другая область завоевывает первенство. В Древнем Египте господствовала религия, в Англии XIX в. – экономика. Что будет господствовать через 500 лет, мы не знаем. Очевидно одно: решающие перемены в истории те, которые меняют *код культуры*. Хотя результаты изменения кода могут сказаться через тысячу лет.

Раннеисторические культуры, достигнув гармонии, фиксируют ее в терминах религии и закрывают дорогу для перемен. Это можно считать причиной гибели ряда культур от Египта до Византии. Янки, попав ко двору фараона, мог бы построить воздушный шар системы Монгольфье. Материалы и орудия для такого предприятия были налицо. Но мирозерцание египтян не допускало новшеств. И если новшество возникало (как реформа Эхнатона), оно истреблялось. Первичные культуры, достигшие утонченности без посторонней помощи, как правило, склонны застывать на достигнутом. Ученические культуры способны пойти дальше культуры учителей. Японии легче было усвоить западную цивилизацию: она приучилась к ученью. Китайцам труднее усваивать чужое. Этому сопротивляется вся сила традиции. Древнее западное Средиземноморье было гибче восточного (зоны первичных культур).

Однако динамизм имеет обратную сторону: неустойчивость. Византия пережила Западную Римскую империю на целую тысячу лет. Динамические свойства западноримской цивилизации выявили свои возможности только в Новое время, когда аристотелевская логика и геометрия Эвклида попали на новую историческую почву. Несовершенное, способное к развитию, иногда побеждает совершенный синтез (достигнутый в Византии или в Тибете), а иногда приходит к распаду и гибели. Чрезмерно жесткий *код культуры* так же опасен, как и чрезмерно гибкий. Рост гибкости, способности к альтернативам, к новшествам благоприятен для жизни, если он уравновешен крепостью традиции, если новое включается в старое и расширяется объем памяти культуры (как в Японии). Если же сегодняшний день вытесняет вчерашний, возникает ситуация постоянной неустойчивости (один из примеров – Ява).

Племена восточных славян с самого начала обладали повышенной гибкостью культурного кода. Благодаря этому они расселились и в лесной полосе (тесня финнов), и в степях, где обитали скифы. Оказавшись на перекрестке *культурных миров*, славяне подвергали

лись трудно совместимым влияниям и создали культуру-луковицу. Византийский пласт, пласт «татарской дикой воли» и западный пласт были спаяны самодержавием Романовых и в известной мере сложились в одно целое; но можно описать его, по Л.Н. Гумилёву, как «хи-мерический комплекс», соединение несоединимого.

Химерический комплекс опасен, но не обречен. Раннее христианство было очень трудным, «химерическим» сосуществованием иудейского и эллинского, а потом все спелось в строгом византийском чине. В принципе подобное развитие возможно и в России. Однако оно не гарантировано.

Россия пережила три эпохи саморазрушения. Опричнина Ивана Грозного мыслилась в византийских терминах как чинное царство-монастырь во главе с царем-игуменом, но на самом деле это был взрыв дикой воли, совершенно исключенный в Византии. Та же дикая воля дышала в реформах Петра I, задуманных по-голландски и бесконечно далеких от Голландии. Волошин, современник Ленина, видит очередной взрыв и в ленинском броске:

Что менялось? Знаки и возглавья?

Тот же ураган на всех путях...

Победившая революция попыталась стянуть смирительной рубашкой «татарскую дикую волю», отбросить византийское как реакционное, отбросить западное как буржуазное и строить новое общество без сложившегося кода культуры, на чисто рациональной основе. Результатом был хаос, развал и возрождение старой проблемы противоречивых начал. Ни византийское, ни западное, ни «татарское» (казацкое) не может быть отброшено. Луковица цела только в единстве всех своих пластов – как оно ни трудно. И новой формой единства (взамен самодержавного) может быть диалог.

Примечание

¹ См.: *Салтыков-Щедрин М.Е.* История одного города. – М.: Сов. Россия, 1981. – 304 с.

Д.Ю. Дорофеев

ЖОРЖ БАТАЙ – ФИЛОСОФ-ВНЕ-СЕБЯ

Аннотация. В статье анализируется «парадоксальная философия» современного французского мыслителя. Основные темы: беспредпосылочный опыт, мистика языка, как прорыв к невозможному через языковую тишину, непредсказуемая спонтанность, чрезмерность как прямая дорога к мистическому опыту. Мистицизм здесь связан не с трансцендентным богом, а с тотальной отрешенностью от определенности, которая насильно приобщает к действующему через нее порядку.

Ключевые слова: сакральное, беспредпосылочный опыт, свобода, мистицизм, отрешенность, непредсказуемая спонтанность, мистический опыт, чрезмерность, мистика языка, сюрреализм.

Annotation. The paradoxical philosophy of the modern French thinker is regarded in the article. The main themes are the following: un-premise experience, language mystics, spontaneity, excessiveness as the strait road to the mystic experience. Mysticism in this view is connected not with transcendental God, but with the total estrangement from the definiteness, that imparts to the order by force.

Keywords: sacral, un-premise experience, freedom, mysticism, surrealism.

Своей жизнью и своим творчеством Жорж Батай до сих пор оставляет в загадочном недоумении своих читателей, так и не могущих понять, где и как в нем открытость переходит в тайну. «Полностью мы обнажаемся лишь тогда, когда без малейшего лукавства идем навстречу неизвестности»¹. У Батая можно обнаружить сюрреализм и экзистенциализм, мистицизм и нигилизм, эротизм и пост-

структурализм, но он всегда вне любых классификаций и типизаций своего творчества, хотя бы уже по одному тому, что его ускользающая целостность складывается не из них, а рождается в саморасточении, таком щедром и самозабвенном, что позже любой сможет найти здесь свой осколок. В этом для читателя таится притягательность и опасность одновременно: Батай может помочь понять актуальную проблематику основных философских, литературных или общекультурных тенденций, но он никогда не уместится в их границах, и не нужно стремиться его в них насильно помещать, ему будет там душно и тесно. Каждое из таких направлений имеет свою маску, через которую действительность предстает в том или ином освещении – Батай же разоблачает пулеметным огнем своих текстов эту масочную подсветку, предназначенную не открывать жизнь, а придавать ей нужные конфигурации. Чтобы быть собой, нужно каждую минуту быть готовым стать другим; чтобы приблизиться к подлинности мира, нужно подвергнуть его мучительной экзекуции; чтобы устоять в горниле откровенности и жизненной непредсказуемости, нужно иметь силу отказываться от самого близкого и уметь вслушиваться в признания Ничтожного. Если Батай устремлялся к неизвестному, то для нас, нынешних его читателей, таким неизвестным, притягивающим и влекущим к себе является уже сам Батай. Не побоимся же приблизиться к этой неизвестности.

В 1955 г. Хайдеггер, к тому времени очень сблизившийся с французской культурой, сказал как-то, что Жорж Батай – самый глубокий современный французский мыслитель. И это не просто оценка – Хайдеггер пронизательно прочувствовал существующую между ними близость: и тот и другой не боялись сбрасывать с мира всю чешую скрывающих его вывесок, чтобы подойти к неприкрытой подлинности, даже если от нее веет ужасом неопределимого Ничто. Характерно, кстати, хотя это может показаться кому-то лишь случайным совпадением, что Батай, как и Хайдеггер, начинал с поглощенности религиозной верой: родившись 10 сентября 1897 г. в небольшом французском городке Бийом, он в 1914 г. в Реймсе принимает католическое крещение, начинает постоянно посещать церковные службы, ведет набожную жизнь и видит свое будущее священником или монахом. Значимость этого биографического факта не следует преуменьшать: утратив в дальнейшем, где-то в начале 20-х, веру в Бога, Батай открывает для себя неизведанный мир неопределяемого свыше

бытия, в который он бросается с истинно религиозной увлеченностью. Сакральное для него является не из сферы абсолютно-трансцендентного, а изнутри потаенных глубин маргинальной повседневности. Он читает Фрейда и Ницше, Пруста и Достоевского, Шестова и Жида, Бретона и Арто. Именно в это время начинает формироваться путь, следуя по которому Жорж Батай будет на протяжении всей жизни осуществлять свое призвание, состоящее, по его собственным словам, в создании «парадоксальной философии». На этом пути будет несколько основополагающих тем. Коротко рассмотрим их.

Беспредпосылочный опыт. Для Батая знакомство с Львом Шестовым в 1923 г. оказалось судьбоносным. Именно оно послужило тем импульсом, который обратит Батая к осмыслению проблемы опыта, не связанного и не определяемого какими-либо предпосылками. Результат этого осмысления будет воплощен в 1942 г. в книге «Внутренний опыт»², центральной части трилогии «Сумма атеологии». Шестов уже в 1905 г. посвятил философскому обсуждению такого опыта одну из первых своих книг «Апофеоз беспочвенности. Опыт адогматического мышления»³, в которой прослеживается серьезное влияние идей Достоевского и Ницше. Основная направленность этой книги определяется проблемой *свободы*, которая оказывается затушеванной, если жизнь человека начинает опираться на такие представления, как *законченность*, *постоянство*, *абсолютные ценности* (и вообще признание чего-либо – скажем, порядка – абсолютным), подчиненность опосредованным формам убеждения (например, логическим), застывшая предсказуемая оседлость в сознании и существовании. Батай воспримет этот урок, хотя его контакты с Шестовым будут кратковременными (причиной этого будет увлечение Батая в 1925 г. марксизмом). Батай определяет опыт «голый, свободный от всяких привязанностей» как опыт мистический. Мистицизм здесь связан не с трансцендентным богом, а с тотальной отрешенностью от определенности, которая ограничивает, упорядочивает, насильно приобщает к действующему через нее порядку, вносит в наше существование предсказуемую размеренность «проекта». Актуальность такой отрешенности вызвана тем, что возможность быть свободным в мире неотъемлемо связана с возможностью быть свободным от мира. Уникальность человека, являющаяся основой его свободы, как раз и заключается в том, что он, и только он, будучи вовлечен, «заброшен» в мир, не определяется им. Поэтому собственно то, что неопределимо

миром в человеке, и есть свободная человеческая личность в ее стихийности, спонтанности, непосредственности, преодолевающая любую догматичность и схематичность (а угроза их подчинению в мире повседневного существования всегда реальна, неся в себе соблазнительную привлекательность надежности и предсказуемости жизни), являясь непредсказуемо открытой в своих порывах, не нуждаясь ни в каких опорах, основаниях и авторитетах.

Здесь, конечно, слышится голос Ницше, его «Воли к власти», но для самого Батая не менее важен и урок Гегеля. Батай стал прибегать к экзистенциальному варианту гегелевской философии, как и многие другие известные французы (например, Мерло-Понти, Арон, Лакан, Клоссовски и др.), в 1934 г. на парижских семинарах Александра Кожева (русская фамилия Кожевников) в Школе высших исследований, посвященных «Феноменологии духа». Именно в этом гегелевском произведении раскрывается значимость экзистенциально-негативного, ценности отрицания, пути к свободе через ничтожение, т.е. всего того, что делает жизненным и открытым наш опыт. В дальнейшем это влияние Гегеля на Батая будет некоторыми исследователями чрезмерно абсолютизировано – так, например, Ж. Деррида определит особенность батаевской мысли как «невоздержанное гегельянство»⁴. Но если у Гегеля отрицание лишь средство, которое изначально причастно Духу и задействуется в процессе его развертывания для достижения цели своего абсолютного раскрытия, то у Батая отрицание – это попытка открыть себя неизвестности, попытка достичь экстаза «благодаря ДРАМАТИЗАЦИИ существования вообще»⁵, достичь свободного парения в мистическом предельном опыте.

Чрезмерное. Но как это возможно? Батай свою мистику строит не на религиозной вере, а на *непредсказуемой спонтанности*, не нуждающейся ни в основаниях, ни в цели, но преодолевающей любую нормированную определенность и заданность. Такая спонтанность являет себя в жизни «суверенного человека», который впервые осознает себя у маркиза де Сада. С конца 1920-х годов Сад будет постоянно находиться в центре внимания Батая⁵. Это и понятно: ведь именно Сад позволил человеку отдаться исключительно самому себе, отказавшись от любой – разумной, моральной, социальной, культурной, «здравомыслящей» – регламентации, и, не побоявшись, принять себя во всей своей естественной непосредственности, которая для самого Сада проявлялась прежде всего в нерегулируемых эротических

страстях. В эпоху террора Французской революции в сфере эротизма только и можно было чувствовать себя свободным, суверенным человеком, хотя это справедливо и для любой нормативной жизни, просто в ней легче забыться или обмануться. Мысль Сада Батай понимает как «отрицание лежащей в ее основе реальности; она содержит в себе момент чрезмерности, ставящий под угрозу основание, на котором зиждется наша жизнь. Для нас подобная чрезмерность неизбежна тогда, когда мы в состоянии рисковать тем, что составляет основу нашей жизни»⁷. Чрезмерность – это прямая дорога к мистическому опыту (который, напомним, французы понимают как предельный – *expérience-limite*), именно она позволяет человеку быть свободным, но для этого нужно найти в себе мужество, для большинства – безрассудное, освободиться от всего, рискнуть всем, усомниться во всем – даже в себе (все это было невозможно ни для Античности, видящей в крайности хаос и боготворившей порядок; ни для Средневековья, исходившего из абсолютного трансцендентизма Бога; ни для Нового времени, видящего основу всего в Я). Эту чрезмерность можно понимать и как невозможность, и как извращенность, и как экстатичность, и как отрешенность – она позволяет вырваться из тисков догматичной схематизации стихийной спонтанности, не определяясь зависимостью от прошлого, не подчиняясь выстроенным проектам будущего, не находясь под управляемым контролем структур настоящего.

Но эта чрезмерность не субъективная разнузданность, а, скорее, аскетичное саможертвоприношение, в котором человек, выходя на самые края существования, сталкивается лицом к лицу с ужасом Ничто. Повседневная жизнь предоставляет для этого достаточно возможностей – например смех. Сартр точно понял отношение Батая к смеху как отношение аскетическое⁸. Смех обладает для Батая мистической притягательностью, позволяющей выходить за пределы любой определенности, любого сковывающего нас проекта. Может быть, поэтому ему и не понравилась работа Бергсона «Смех»⁹, которую он прочитал еще в 1920 г., готовясь к встрече с мэтром философии жизни – эстетизм не может быть совместим с драматичностью экстатического существования. И все же, при всей значимости разгульного эротизма и смеха как окон в чрезмерное, для Батая аскеза языка является основополагающей.

Язык. Для традиционной мистики язык является принципиально неадекватной формой описания того таинственного опыта еди-

нения с Богом, для которого все слова недостаточны потому, что приобщиться к нему возможно лишь в личном переживании. Такая позиция исходит в первую очередь из такого понимания языка, в котором он выступает силой, привязывающей человека к миру и не позволяющей ему выйти за жестко полагаемые ей границы; а потому необходимая для обретения мистического опыта отрешенность от мира означает преодоление языка как условия существования *В* мире. Батай идет по другому пути: он создает *мистику языка*. Да, язык способен вводить человека в мир знаков, в которых раскрывает себя власть строго определенной заданности, становящейся для человека основой и законом его существования. Конституирование человека таким образом понимаемым языком делает человека частью языка, точнее – частью полагаемого им мира. Так, например, утверждал Витгенштейн в «Логико-философском трактате», признавая при этом существование мистического как абсолютно невыразимого, но доступного в своем явлении исключительно вне языка, в сфере молчания, сфере тишины¹⁰. Для Батая мистическое тоже связано с молчанием – но *ВНУТРИ* языка. Он зовет освобождаться от знаковой власти языка, но только затем, чтобы услышать в голом, неразукрашенном и открытом неизвестности языке голос тишины. Мистический опыт, таким образом, являет себя в языке, в *ТИШИНЕ ЯЗЫКА*: *«И в том выражении, в котором опыт облекает себя, он по необходимости будет и тишиной и языком. Не по бессилию. Язык находится в его власти, у опыта есть сила поставить его на службу. Но есть в нем намеренная тишина, которая необходима не для утаивания, но для выражения с большей степенью отрешенности. Опыт не может быть сообщен, если связь тишины, скромности, расстояния не меняет тех, кем он играет»*¹¹.

Такую тишину языка Жорж Батай не только находил у близких ему авторов прошлого, таких, как У. Блейк, А. Рембо, Ф. Достоевский, М. Пруст, Ф. Кафка, – но и создавал сам. Иногда даже складывается впечатление, что художественные тексты для самого Батая значат больше, чем собственно философские (литература, по Батаю, «основа существования или ничто»; она ярко выраженная форма Зла, которое «предполагает не отсутствие морали, а наличие “сверхнравственности”»; литература есть общение и «вновь обретенное детство»¹². Первым опубликованным произведением является повесть «История глаза» (1928), которая вышла под псевдонимом, сопровож-

давшим все прижизненные издания этой работы, Лорд Ош. В этой повести автор стремится показать единство невинности и разврата, любви и извращения, безудержной свободы и безрассудно открытого в своей абсурдности эротизма, мистической религии разгула и жертвенного аскетизма. Уже здесь заявлена тема всего дальнейшего батаевского творчества: войдя в тишину языка, преступив все границы, нормы и правила, выйти навстречу неизвестности, развертывающей себя в пустоте Ничто. «Иным мир кажется благонравным: он кажется благонравным людям благонравным, ибо у них кастрированы глаза. Поэтому они боятся бесстыдства. Они не испытывают никакой тревоги, когда слышится крик петуха или открывается звездное небо. В общем, “плотские удовольствия” нравятся им при условии, что они пресны»¹³. Далее последуют роман «Небесная синь» (1935), повести «Мадам Эдварда» (1941; опубликована опять под псевдонимом – Пьер Анжелик), «Аббат С.» (1950), «Невозможное» (1962) и много других произведений. Тексты эти принимались не просто обществом, зачастую они распространялись из-под полы, а печатались под псевдонимом, без указания имени издателя и маленькими, в несколько сотен, тиражами; многие из художественных трудов были опубликованы только после смерти Батая. И все же были люди, которые могли оценить и поддержать его художественное творчество. В первую очередь следует назвать, конечно, Мориса Бланшо, с которым Батай познакомился в 1941 г. Их понимание *мистики языка* как прорыва к невозможному через языковую тишину было очень близко. Когда мы читаем такие произведения Бланшо, как «Темный Фома» (1950), «Последний человек» (1957), «Ожидание забвения» (1962), нельзя не почувствовать радость и за него, и за Батая: встав на путь, обрекающий на отшельничество и одиночество, они неожиданно находят друг в друге понимающих союзников в мучительном странствии по мистической долине аскетической тишины.

Есть мыслители, значение которых в том, чтобы читатель находил в них подтверждение и опору своим взглядам. Батай не из таких: он делает все, чтобы читатель обретал силы самому опровергать себя, видеть в принципе недостаточности жизненную энергию своего существования, всегда быть готовым поучаствовать в мятеже. Познакомившись с его произведениями, а затем увидев на фото, можно пережить разорванность и недоуменное вопрошание своих ожиданий: разве мог этот мягкий интеллигентный человек, с аристократично

тонкими чертами лица, с ненавязчивым, но проникновенным взглядом быть на страницах своих работ таким до неприличия открытым, жестоко изнуряющим себя и своих читателей, безудержно разоблачающим покой? Возможно, этот неудержимый революционный порыв вошел в Батая благодаря сюрреализму, с которым у него происходит сближение в 1924–1925 гг., хотя отношения с Андре Бретоном всегда оставались достаточно напряженными. Но при этом Батай смог преодолеть сюрреализм, принимая некоторые из его основополагающих позиций: в отличие от сюрреалистов, бунтарей по природе, он смог обрести право на неограниченную и неопределяемую никем извне свободу не через противопоставление себя обществу, а в нем; не через агрессивное пренебрежение к большинству, а в способности видеть в нем присутствие личностей; не через призывы жертвовать другими, а в усилении принести в жертву самого себя. Поэтому мы видим Батая одновременно и как академического ученого, библиотекаря в отделе медалей Национальной библиотеки (1924), организатора таких общественно значимых журналов, как «Ацефал» (1935) и «Критик» (1946), обладателя ордена Почетного легиона (1952); и как страстного любителя самых значных мест Парижа, увлеченного читателя Маркса, Троцкого и Плеханова и участника «Демократического коммунистического кружка» (1930–1931), безудержного любовника, способного увлекаться многими и одновременно сохраняя при этом в неприкосновенной потаенности свою любовь (как это было с «Лаурой» – Колетт Пеньо – и с Дианой Кочубей). Учитывая все это, неудивительно, что Жорж Батай переезжает в свою первую в жизни собственную квартиру, приобретенную на деньги, полученные в ходе благотворительной распродажи в его пользу (свои произведения предложили на аукцион Макс Эрнст, Пабло Пикассо, Альберто Джакометти и др.), 1 марта 1962 г., а 8 июля он умрет. В этом есть высшая закономерность: для человека такой бесприютной открытости, каким был Батай, обретение квартиры могло быть только призывом смерти.

Примечания

¹ Батай Ж. Внутренний опыт. – СПб.: Аксиома: Мифрил, 1997. – С. 21.

² Там же.

³ Шестов Л.И. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. – Л., 1991. – 214 с.

⁴ Деррида Ж. Невоздержанное гегельянство // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб.: Мифрил, 1994. – С. 133–175.

⁵ Батай Ж. Внутренний опыт. – СПб.: Аксиома: Мифрил, 1997. – С. 29.

⁶ Батай Ж. Сад и обычный человек // Маркиз де Сад и XX век. – М.: РИК «Культура», 1992. – С. 89–117.

⁷ Батай Ж. Суверенный человек Сада // Маркиз де Сад и XX век. – М.: РИК «Культура», 1992. – С. 122.

⁸ Сартр Ж.П. Один новый мистик // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. – СПб.: Мифрил, 1994. – С. 34.

⁹ См.: Бергсон Ф. Смех. – М.: Искусство, 1992. – 128 с.

¹⁰ См.: Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. – М.: Наука, 1958. – С. 42.

¹¹ Батай Ж. Внутренний опыт. – СПб.: Аксиома: Мифрил, 1997. – С. 4.

¹² Батай Ж. Литература и Зло. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – С. 15–16.

¹³ Батай Ж. История глаза // Батай Ж. Ненависть к поэзии. Порнолатрическая проза. – М.: Ладомир, 1999. – С. 73.

Н.И. Ищук-Фадеева

ПОДТЕКСТ

Аннотация. В статье рассматриваются природа подтекста, его специфика, типы подтекста, взаимодействие подтекста, затекста, до-текста, интертекста. Подтекст интересен лингвистам и культурологам эффектом порождения смыслов и природой своего бытования непосредственно в тексте.

Ключевые слова: подтекст, знак, значение, текст, смысл, до-текст, затекст, интертекст.

Annotation. The nature of subtext, its specifics, interaction between subtext, pretext and intertext are analyzed in the article. Subtext is a big interest of linguists and culturologists by its ability of meanings creation and the specific of its existence in the text.

Keywords: subtext, sign, meaning, text, sense, pretext, intertext.

Подтекст – неявно выраженный смысл, заложенный в структуре текста и воспринимаемый реципиентом из контекста. Специфика подтекста состоит в несовпадении прямых лексических значений слов и смысла сцены/эпизода, в конечном счете – всего произведения. Рождающиеся дополнительные смыслы заложены в самой структуре текста. Подтекст – феномен как эстетической, так и внеэстетической реальности: он возможен в разговорной и политической речи, спектакле, кинофильме, но наиболее репрезентативен в художественном тексте. Он интересен как эффектом порождения смыслов, так и природой своего бытования непосредственно в тексте, равно как и механизмом воздействия, что и определяет пристальный интерес к под- и затекстовым феноменам со стороны и лингвистов, и литературоведов: «...термины “подтекст”, “затекст” и особенно выражения типа “чте-

ние между строк” или “подспудное течение” как бы призваны поддержать концепцию “инобытия” стилистических явлений подобного рода»¹.

Впервые подтекст как особое явление смыслопорождения был описан М. Метерлинком в работе «Сокровище смиренных», где создатель новой драмы сформулировал зависимость значения звучащего слова от паузы: «...ибо только в молчании распускаются неожиданные и вечные цветы, меняющие форму и окраску согласно душе, близ которой мы находимся. Души взвешиваются в молчании, как золото и серебро в чистой воде, и произносимые нами слова имеют смысл только благодаря молчанию, в котором они плавают»². Визуализация подтекста тоже была явлена впервые на театре, в так называемой новой драме, в России представленной постановками К. Станиславским пьес А. Чехова.

В филологии у истоков теории подтекста стоял К. Тарановский; именно он, по мнению О. Ронена, впервые поставил вопрос: «Чем же ощущение подтекста (цветаевская “несравненная радость открытия в сокрытии”) углубляет понимание?»³ Тарановский выделяет четыре типа смыслового «иносказания», которые можно свести к одному фундаментальному положению: «...подтекст можно формулировать как уже существующий текст, отраженный в последующем, новом тексте. <...> подтекст метонимически связывает оба текста, последующий с предыдущим»⁴. Такого рода подтекст исследователь называет лингвистическим, в отличие от сценического, жизненного, тематического и исторического, которыми К. Тарановский не считает возможным заниматься в силу недостаточной корректности оперируемых понятий. Подтекст в поэзии для К. Тарановского – строгое понятие, т.к. всецело основывается на языковой действительности: «Есть четыре вида подтекстов: 1) текст, служащий простым толчком к созданию какого-нибудь нового образа; 2) “заимствование по ритму и звучанию” (повторение какой-нибудь ритмической фигуры и некоторых звуков, содержащихся в ней); 3) текст, поддерживающий или раскрывающий поэтическую посылку последующего текста; 4) текст, являющийся толчком к поэтической полемике»⁵. Высказывание Тарановского при кажущейся убедительности не находит абсолютной поддержки среди исследователей «поэтической тайнописи». Так, А. Залевская, с отсылкой к работам Мухашвили и Шрейдера, постулирует основное положение герменевтики: «...смысл есть нечто вне-

положенное тексту, в то время как ни бумага, на которой текст написан, ни звуки речи, ни форма значков-букв, ни закономерности их сочетаний сами по себе никакого смысла не выражают»⁶. Кроме того, думается, что приведенная мотивация Тарановского недостаточно убедительна в силу изначально существующего дуализма языка и речи, о чем неоднократно писали как филологи, так и философы. Так, особый театральный язык новой драмы (см. *Новая драма*) основывается в том числе на сложном соотношении слова и отсутствия слова, которое, пользуясь формулой Л. Кэйна, можно обозначить как «язык молчания». На этом эффекте построены многие сцены у Метерлинка и Чехова, равно как и у их последователей. Более того, в трактовке подтекста у Тарановского стирается грань между такими значимыми понятиями филологического анализа, как подтекст и интертекст. Способы имплицирования подтекста могут быть различными, но эффект в любом случае создается особым соотношением знака и значения, значения и смысла. Именно эти две языковые ситуации и могут послужить основанием для весьма условной типологии.

Итак, подтекст, возникающий в ситуации трансформации *знака в значение*. Наиболее отчетливо природу подтекста проявляет знак в тексте. Так, подтекст может структурироваться особой графикой, например курсивом. В литературе о романе Достоевского «Преступление и наказание» давно была замечена связь между легендой о воскресении Лазаря и историей нигилиста Раскольникова. Точно подобранные детали (комната, похожая на гроб; под камнем схороненные ценности старушки-процентщицы; двусмысленное повеление Сони «отнимите камень», которое означает достать и отдать награбленное, с одной стороны, а с другой – снять с души «камень», т.е. покаяться) поддержаны выделенным курсивом словом «четыре»: на четвертый день Иисус воскресил Лазаря – на четвертый день Раскольников пришел к Соне. Этот подтекстовый сюжет придает как бы криминальной истории четко выраженный философско-этический характер, и убийство старушки, воспринимаемое героем как духовное самоубийство, писателем приравнивается к нравственной смерти. Подтекст расширяется, если подключить к тексту романа «текст» жизни великого писателя, и тогда четыре мучительных дня Раскольникова могут быть приравнены к четырем годам каторги самого создателя криминально-богоискательского романа.

Графика, организующая подтекстовый уровень, может быть не столь откровенной, но не менее значимой для концепции произведения. Так, образ Мастера из великого романа Булгакова «Мастер и Маргарита» дает в интересующем нас аспекте уникальный материал. Фигура Мастера, его подчеркнутый отказ от имени напоминает знаменитую масонскую легенду о существовавшем когда-то совершенном мастере, который не исчез навек, но должен возродиться. Сама идея воскресения совершенной личности ставит образ отрекшегося от своего имени героя в сложную параллель к истории Иешуа, о котором Мастер пишет роман. И текст булгаковского романа постепенно наполняется удивительно тонкими символическими знаками, связывающими самым неожиданным образом разных героев. Так, впервые Мастер увидел Маргариту, когда она несла «эти желтые тревожные цветы», резко выделявшиеся на фоне ее черного пальто. Сочетание черного и желтого вновь всплывает в черной шапочке Мастера, на которой желтым шелком вышита буква «М». Сама эта буква «М» графически представляет собой перевернутую букву «W» на карточке Воланда. Таким образом, прочтение подтекста через знаки, структурированные в тексте, позволяет выявить связь Мастера, Маргариты и Воланда, образующих триаду талант – любовь – сила. Развитие сюжета показывает, что только неземная сила способна спасти на земле любовь и талант.

Особым случаем знака как такового, являющегося в то же время и знаком подтекста, служат точно обозначенные даты. Например, история Шарика («Собачье сердце» Булгакова) зафиксировала точные даты его превращения – с 24 декабря по 7 января, т.е. с Сочельника по Рождество, но в этой новой революционной эре вместо Иисуса из Назарета появляется человек-собака с московской помойки, «чудовищная история» как для страны, так и для Булгакова, подлинного Мастера.

Особой знаковой системой могут служить, например, упомянутые в тексте картины, выстраивающие «тайный» сюжет по отношению к явному, т.е. вербальному сюжету. Идеальным примером подобного подтекста может служить повесть Пушкина «Станционный смотритель». Поэт создает удивительную историю, может быть, невольно перекликающуюся с «Бедной Лизой», но у Карамзина это была повесть об обманутой девушке – у Пушкина, как бы в полемику, любовная история заканчивается относительно благополучно: Дуня-

ша любима, ее дети с ней, Минский внимателен и заботлив. Однако именно это благополучие любовной идиллии должно было подчеркнуть трагедию, которую переживает Самсон Вырин, брошенный отец неброшенной девушки. Он потрясен поступком дочери, ибо для него это прежде всего грех перед Богом – неслучайно библейской параллелью к истории Дуни висят на стене домика станционного смотрителя иллюстрации к истории о блудном сыне. На фоне этой глубоко переживаемой вины перед людьми и грехом перед Богом мирское благополучие Дуняши выглядит столь же трагичным, а может быть, даже более, как и страдания покинутой девушки. Таким образом, мена героя в заглавии – не «Бедная Дуня» по аналогии с «Бедной Лизой», а «Станционный смотритель» – оказывается принципиально важной и становится более понятной именно благодаря библейскому подтексту.

Не менее важным графическим знаком является отточие, знаменующее пропущенные главы, например в «Евгении Онегине», или пропущенные строки в стихотворении. Так, «Ненастный день потух» Пушкина – одно из самых «темных» стихотворений поэта, и не только из-за географической несовместимости: написанное как будто бы в Михайловском, судя по дате, оно воспроизводит южный пейзаж. Между строчками «Одна... ничьим устам она не предает/ Ни плеч, ни влажных уст, ни персей белоснежных» и «Никто ее любви небесной не достоин» три графически обозначенных, но не прописанных строчки. «Умолчание» предполагает фантазию читателя, при этом логически продолжить цепочку трудно: с одной стороны, уста, плечи, перси предполагают воображаемые картины лирического персонажа именно в этом семантическом поле – телесные прелести возлюбленной вспоминаются «сверху вниз», и наступает момент, когда персонаж «видит», но не может проговорить – по каким-либо причинам. С другой стороны, эта предполагаемая тотальность телесного завершается неожиданно и немотивированно платоническим тропом – небесной любовью, которая, в свою очередь, омрачается парадоксальным «ты плачешь... я спокоен», что объяснимо только с учетом возможной неверности. Отсюда столь необычный финал («Но если»), который вновь предполагает множественность интерпретаций: если не одна, если не плачешь (в смысле «не тоскуешь») и т.д. Финальная незаконченность фразы весьма многозначительна, хотя и не определена в своем значении: мы не знаем, что бу-

дет в главном предложении, мы можем только предполагать, исходя из собственного личностного и поэтического опыта, под которым я понимаю, прежде всего, знание и понимание пушкинского лирического мышления.

Приведенный пример знака как значения позволяет логично перейти к еще одному филологическому феномену – *значению и смыслу*.

Понятие подтекста возникает довольно поздно, в связи с усложнением и преобразованием сюжета. Будучи линейным повествованием о жизни героя, текст представляет собой, как правило, максимально эксплицированное «высказывание» (Бахтин). Усложнение сюжета происходит, прежде всего, по пути его удвоения, нарушения линейности повествования и расхождения сюжета и фабулы, введения «чужого слова» или опознаваемого знака иной национальной культуры либо чужого поэтического мира.

Удвоение сюжета, даже не нарушая «линейности», дает две истории жизни, сопоставление которых есть своеобразное предвосхищение монтажа с его принципом $1+1>2$ (С. Эйзенштейн). Так, еще Г. Гуковским⁷ было замечено особое, «зеркальное» построение сюжета романа в стихах Пушкина «Евгений Онегин»: роман Онегина есть своего рода инверсия романа Татьяны. Задуманный как двухчастный, роман во второй своей части, которую условно можно назвать «Евгений Онегин», есть зеркальное отражение первой, которую условно можно назвать «Татьяна Ларина»: встреча, любовь, письмо и объяснение – все это в той же последовательности переживают герои романа, но сначала Татьяна, а затем – Онегин. Таким образом, события повторились, но с перестановкой персонажей. Симметричность построения должна была отразить идею полной несовместимости двух типов культур: герои, живя в параллельных мирах, обречены на «невстречу». Само отсутствие авторского комментария к истории героев вынуждало читателя к поиску смысла, не явленного в тексте.

Удвоение сюжета было только началом «игры с сюжетом» – следующим принципиальным этапом в развитии сюжетики стало его умножение, что было не столько арифметической проблемой, сколько мировоззренческой. Если в новой драме эпохальной стала замена трехчленного типа сюжета на четырехчленный⁸, то в эпике равноценным открытием стало осознание невозможности сюжетной истории как единственно возможной, а впоследствии и как имеющей опреде-

ленное разрешение и законченный финал. Так, в новелле Р. Акутагавы «В чаше» одно и то же событие рассказывается разными героями, и интерпретация произошедшего дровосеком, странствующим монахом, стражником, старухой, Тадзёмару, женщиной и духом убитого лишают сюжет определенности и однозначности. С сюжетом, понимаемым как цепь причинно-следственных событий, уходит и представление о линейности времени и необратимости событий, но эта постепенно меняющаяся модель мира не прописывается, а подразумевается, будучи подтекстовой. Со временем эта усложненная модель мира будет прописываться в тексте как ирреальность классического сюжета в аристотелевском понимании, т.е. как история, имеющая «начало, середину и конец». Характерно начало романа А. Мердок «Черный принц»:

«Вероятно, эффектнее всего было бы начать рассказ с того момента, когда позвонил Арнольд Баффин и сказал: “Брэдли, вы не могли бы приехать? Я, кажется, убил свою жену”. <...> Впрочем, мест, с которых можно начать, много. <...> Но если не упрощать, любой порядок изложения окажется условным. Действительно, с чего вообще начинается все? Уже одно то, что три из четырех предложенных мною зачинов не соединяет никакая причинная связь, наталкивает на самые безумные мысли о тайне человеческих судеб»⁹.

Эпилог к «Черному принцу» – свидетельство отказа от единой модели мира: миров столько, сколько героев, и авторское единоначалие проявляется в способе подачи идеи множественности миров. Послесловия Кристиан, Фрэнсиса, Рэйчел, Джулиан и, наконец, издателя не только лишают историю «праздника любви» определенности, но и делают финал принципиально незаконченным, а текст становится лабиринтом как собственно текстов, так и подтекстов. Иначе говоря, то, что в текстах Мердок, и особенно Х. Борхеса, уже эксплицировано, в имплицированном виде было скрыто еще в романе в стихах Пушкина.

Множественности сюжетов предшествовал процесс размывания границ сюжета, начало которому положил принцип non-finita. Так, открытый финал пушкинского романа «Евгений Онегин» имеет принципиальное значение. Особая художественная форма выразила сложность жизни, ее несводимость к жестким закономерностям, в частности к определенному финалу. Уже на примере судьбы Ленского и его безвременной гибели Пушкин показал таившиеся в нем противоположные возможности: он мог стать помещиком в духе Дмит-

рия Ларина, но в равной степени и поэтом в духе самого Пушкина. Онегин не погибает, подобно своему другу, но его крах в глазах самого героя чем-то подобен духовной смерти. И вновь возникают возможности судьбы, в тот момент столь же неопределенные, как и в случае с Ленским: это может быть и Сенатская площадь, и Кавказ, и прозябание в русской деревне. Подобный финал – приглашение к «соавторству», к додумыванию судьбы героя. Подобная активность читательской позиции организована «затекстом», инвариантом подтекста.

Сюжет может быть единым, но деформация его структуры тоже неизбежно вела к возникновению подтекста, в том числе и в силу жанровой неопределенности. Комедия Грибоедова «Горе от ума» заканчивается сценой, не соответствующей ни комедийным, ни трагедийным нормам, – герой уходит в никуда. Тем не менее его судьба не столь неопределенна, как судьба Онегина, ибо она заложена в судьбе его прототипов, означенных в самом тексте, – это Кюхельбекер, Чаадаев, Байрон и, наконец, сам создатель комедии о трагедии личности.

Значительно реже встречается так называемый «дотекст», но уже в драматургии Островского минус-завязка встречается довольно часто. Так, характерно начало сцен «Утро молодого человека» (*Иван. Да посиди, куда ты?*¹⁰) или комедии «Бедная невеста» (*Анна Петровна. Вот тут и живи как хочешь. <...>*¹¹). В данном случае текстовое «инобытие» (Т. Сильман) структурировано в тексте, так как, будучи функционально близкими эллипсису, непрописанные элементы сюжета восстанавливаются по смыслу, даже если значимые слова заложены в под-, а не в тексте.

Инвариантом удвоения сюжета становятся случаи, когда подтекст возникает на стыке эстетической и внеэстетической реальности. Так, «Песня про купца Калашникова» Лермонтова обладает, безусловно, самодостаточными эстетическими достоинствами, но, вступая в параллель с историей жизни и гибели Пушкина, приобретает дополнительные смыслы. Поэма, изданная в 1838 г., т.е. через год после трагической гибели великого русского поэта, не могла не напомнить последние страницы жизни «солнца русской поэзии». Судьба Пушкина, оказавшаяся столь трагически связанной с первой красавицей России и ее первым дворянином, царем, легко прочитывалась между строк лермонтовской поэмы. Любовный треугольник Кирибеевич –

Калашников – Алена Дмитриевна оказывался трагическим прежде всего потому, что за фигурой Кирибеевича стоял могущественный и жестокий Иван Грозный. В данном случае условия прочтения подтекста заложены в композиции сюжета (две кульминации – одна на пиру у Грозного, когда царь демонстрирует абсолютную власть над любимым опричником, посягая не только на его жизнь, но и на думы; вторая – на поединке, во время «грозного» вопроса, «вольной волею или нехотя» Калашников убил Кирибеевича. Гордый ответ купца («Я скажу тебе, православный царь: / Я убил его вольной волею, / А за что, про что – не скажу тебе, / Скажу только богу единому») многое проясняет в конфликте поэмы. Кулачный бой в древние времена воспринимался как своего рода Божий суд – тем более непонятно, за что был казнен купец, победивший опричника не тайным ударом, а в открытом бою, на глазах у честного народа и самого царя. Получается, что Грозный наказывает гордого купца не за смерть своего любимца, а за неповиновение ему, царю, за то, что тот признает силу более могущественную, нежели власть Грозного. Параллельные эпизоды для того и даны, чтобы показать внутреннюю несвободу внешне свободного и знатного опричника и внутреннюю свободу не очень именитого купца.

Но и в истории Пушкина за любовной драмой просвечивается трагичная притча о чести и свободе. Треугольник Дантес – Пушкин – Натали мог бы и остаться только любовным, если бы за фигурой Дантеса не угадывалась личность Николая I, царя, в котором угадывались черты Иоанна Грозного. Дело не только в той жестокости, с какой он расправился с участниками «бескровной» революции, но и его посягательствах на внутреннюю свободу человека, в частности Пушкина, свидетельством чему стало предложение быть личным цензором народного поэта. Подтекстовый эффект строится по аналогии с историей, живой в сознании современников Лермонтова и воздействующей в связи с этим и как факт чисто поэтический, и как более или менее скрытая аналогия, приглашающая к размышлению.

Более завуалирован подтекст, предполагающий ситуацию знания/незнания и потому ориентированный не на широкую читательскую аудиторию, а на «посвященного», и возникающий в том случае, когда художественный образ или сама сюжетная ситуация воспроизводит факты частной жизни автора или прототипа – таков, например, «автопортрет» Пушкина, лукаво помещенный в «Капитан-

ской дочке». Образ дворянина, примкнувшего к восставшим, столь ясный в «Дубровском», в романе двоится, порождая столь несхожие образы, как Швабрин и Гринёв. Традиционная трактовка этой пары как антагониста и протагониста в эстетической реальности выглядит намного сложнее — достаточно внимательно прочитать портрет Швабрина: «...вошел молодой офицер невысокого роста, с лицом смуглым и отменно некрасивым, но чрезвычайно живым. <...> Разговор его был остер и занимателен»¹². Если добавить к характерной внешности свободное владение французским языком, страсть к поединкам и наличие Тредьяковского в качестве «учителя», то получим эксперимент писателя с помещением героя-двойника в разные сюжетные положения в типологически близкой исторической ситуации — ситуации бунта.

Интересные аналитические горизонты открывает в этом смысле роман И.С. Тургенева «Отцы и дети», и прежде всего знаковая фигура его главного героя. Что символизирует собой Базаров — славу страны или ее несчастье? Как разрушитель он имел своими последователями народников, демократов и в конечном счете тех революционеров, которые, «разрушив до основания» старую Россию, «затем» стали строить тот социализм, который мы хорошо знаем. Но есть и другой Базаров, который раскрывается в диалогах с Аркадием и во внутренних монологах. Этот «тайный» Базаров неслучайно своим прототипом имеет Л.Н. Толстого, который с молодых лет отличался крайностью суждений и исключительной независимостью, в том числе и от общественного мнения. Для Тургенева нигилистом был граф Толстой, отрицавший Шекспира, театр как таковой, а потом и искусство вообще. Споры Кирсанова и Базарова весьма напоминают споры самого Тургенева с Толстым.

Но эта подробность писательской биографии заставляет нас внимательнее прислушаться к монологам Базарова, для которого философия — это «романтизм», как заявляет он в спорах с «отцами», что не мешает ему ставить перед собой вопросы, несомненно, философского значения: что есть человек, обреченный жить в маленькой точке огромного пространства и безмерно страдать, переживая «пытку мыслью». Некоторые образы базаровских монологов перекликаются с «мыслями» Б. Паскаля, что придает тургеневскому тексту более или менее явный философский подтекст. С точностью, присущей ученому-естествоиспытателю, он формулирует глубинный трагизм созна-

ния: человек – это «работник» в мастерской природы или атом в океане мироздания? «Отцы и дети» – самый философский роман Тургенева, в котором нет однозначного решения ни политической ситуации, когда обнаруживается, что в образе нигилиста Базарова отозвался не только демократ Белинский, но и мятежный граф Толстой, ни философских проблем, когда «последние вопросы» бытия, не поддающиеся проверке опытом, пытается решить ученый-нигилист.

Подтекст собственно в тексте, без выхода во внеэстетическую реальность, «организуется» разными способами. Если следовать логике строения текста, то уже заглавие может дать глубокий подтекстовый эффект. Так, «Капитанская дочка» Пушкина – произведение, по праву считающееся «завещательным», при кажущейся простоте и лаконизме сложно организовано. Любопытно, что роман, посвященный восстанию Пугачёва, стремившийся решить чрезвычайно сложную проблему выбора пути в период исторической смуты, назван не по имени вождя восстания («История Пугачёва» – название исторического труда Пушкина) и не по имени повествователя, а – «Капитанская дочка». Благополучному разрешению трудной ситуации Гринёв обязан не столько милосердному акту императрицы Екатерины, сколько волевой устремленности своей невесты. Именно она, не знающая жизни, отправляется одна в чужой незнакомый Петербург, чтобы пасть к ногам царицы и открыть ей истину. Именно ей, не очень образованной, удалось переубедить просвещенную императрицу, т.е. удалось то, что зрелый Пушкин считал своей главной поэтической заслугой – призывать «милость к падшим». Сюжет разворачивается как постепенное обнаружение истинного, хотя и не явного героя, воплощающего в себе своеобразный «тихий героизм». Развитие конфликта подводит читателя к мысли, что подлинный герой не Пугачев и не Гринёв, а спасительница Мария. Ее образ – знак того, что Пушкиным найдена сила, способная противостоять «бессмысленному и беспощадному» русскому бунту, – это сила любви.

Особым случаем подтекста является его бытование в драматургии. Подтекст, о котором говорилось выше, это «понятие строго лингвистическое, ибо всецело основывается на фактах *языка* (“langue”, по терминологии де Соссюра). *Подтекст сценический*, в начале века легший в основу “системы Станиславского”, существенно отличается от подтекста литературного, ибо он, как правило, осуществляется не языковыми, а *речевыми* элементами (от “речь”, “ра-

role” де Соссюра), а именно: выразительными паузами, эмоциональной интонацией, изменением голосового тембра, а также и зрительными средствами – выражением лица и глаз, пожиманием плечами и другими разными жестами. В понятие сценического подтекста входят и языковые тексты, в первую очередь монологи (якобы произносимые “про себя”) и “замечания в сторону”, предназначенные только для публики и “не слышимые” другими актерами¹³.

Первым теоретиком подтекста в драматургическом тексте был «практик» – бельгийский драматург Метерлинк. Господство Логоса, поколебленное «невыразимым» Жуковского и высказанное в знаменитом тютчевском афоризме «Мысль изреченная есть ложь», теоретическое обоснование своей несостоятельности получило в работе Метерлинка «Сокровище смиренных». Создатель «театра молчания», драматург попытался осознать девальвацию слова, по-разному варьируя мысль, что «все, выраженное в словах, странным образом утрачивает свою значительность»¹⁴. А убеждение, что «...произносимые нами слова имеют смысл только благодаря молчанию...»¹⁵, привело к радикальной театральной реформе, формально выразившейся в изменении функции ремарки – с функциональной на смысловую.

Впервые широко пользоваться эффектом произносимого и непроизнесенного стала новая драма (см.: *Новая драма*). Так, сложно организована сцена в «Трех сестрах» Чехова, когда героини произносят одно, а думают о другом. Именно на этом эффекте не произнесенного, но подразумеваемого построена сцена прощания Тузенбаха с Ириной:

Т у з е н б а х. Какие пустяки, какие глупые мелочи иногда приобретают в жизни значение, вдруг ни с того, ни с сего. <...> Мне весело.. Я точно первый раз в жизни вижу эти ели, клены, березы, и все смотрит на меня с любопытством и ждет. Какие красивые деревья и, в сущности, какая должна быть около них красивая жизнь! <...> Надо идти, уже пора... Вот дерево засохло, но все же оно вместе с другими качается от ветра. Так, мне кажется, если я и умру, то все же буду участвовать в жизни так или иначе. Прощай, моя милая... (*Целует руки.*) Твои бумаги, что ты мне дала, лежат у меня на столе под календарем.

И р и н а. И я с тобой пойду

Т у з е н б а х (*тревожно*) Нет, нет! (*Быстро идет, на аллее она навливается.*) Ирина!

И р и н а. Что?

Т у з е н б а х (*не зная, что сказать*). Я не пил сегодня кофе. Скажешь, чтобы мне сварили... (*Быстро уходит.*)

Подтекст заложен в структуре сцены и основан на эффекте знания/незнания. Зритель *знает* о предстоящей дуэли, и «пустяки» Тузенбаха приобретают значение – это прощание героя с любимой женщиной и жизнью на фоне предстоящей дуэли. Ирина *не знает* то, что знает зритель, и для нее смысл произносимых Тузенбахом речей достаточно темн. Особенно важна в этой сцене пауза («не зная, что сказать»), своего рода семантический эллипсис, в котором пропущено не произнесенное, но внятное своим общим смыслом слово читателю/зрителю. В этой же логике – значение сцены не равно значению произносимых в ней слов – построен эпизод несостоявшегося объяснения Вари с Лопахиным в четвертом действии «Вишневого сада» и многие другие, в значительной мере определившие театральные новации Чехова.

Приведенные примеры показывают близость и отличие подтекста от подводного течения. Последнее понятие, введенное К. Станиславским, означает некую атмосферу сцены, которая не вербализуется, но строится на соотношении текста и паратекста, т.е. разного рода ремарок.

Подтекст корреспондирует с понятием интертекста. Так, стихотворение А. Макарова-Кроткова («Уже февраль/ достал чернила/ плачу плачу/ и – ни хрена»¹⁶) сознательно ориентировано на знаменитое пастернаковское «Февраль! Достать чернил и плакать...», и в этом смысле оно есть явление интертекста, но только в том случае, если реципиентом угадан и атрибутирован изначальный текст. Если же в восприятии читателя Пастернак не расшифрован, то мы имеем дело не с интертекстуальностью, а с подтекстуальностью, и в подтексте оказывается классическая русская поэзия, где строчка «и – ни хрена» невозможна в силу эстетической несовместимости лексемы и законов поэтизма. В этом случае стихотворение Макарова-Кроткова будет прочитываться как факт эстетической полемики с предшествующей традицией вообще. Иначе говоря, подтекст – понятие более широкое, и интертекст можно рассматривать как частный случай подтекста.

Таким образом, порождать подтекстовые смыслы могут как графические особенности текста (курсив, отточие, знаки-буквы и знаки-числа), так и особые построения сюжетики: так называемый «дотекст», «затекст», сюжетный эллипсис и чужое слово в широком понимании этого понятия.

Примечания

¹ Сильман Т. Подтекст как лингвистическое явление // Филологические науки. – М., 1969. – № 1. – С. 84.

² Метерлинк М. Сокровище смиренных. Мудрость и судьба – Томск: Водолей, 1994. – С. 14.

³ Ронен О. К.Ф.Тарановский и «раскрытие подтекста» в филологии // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 424.

⁴ Тарановский К.Ф. Очерки о поэзии О. Мандельштама. I: Концерт на вокзале. К вопросу о контексте и подтексте // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С.31.

⁵ Там же. – С. 32.

⁶ Залевская А.А. Текст и его понимание. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 21.

⁷ Гуковский Г.А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. – М.: Гослитиздат, 1957. – 414 с.

⁸ См. об этом: Н.И. Ищук-Фадеева. «Три сестры» – роман или драма? // Чеховиана. – М.: Наука, 2002. – Вып. 9: «Три сестры». 100 лет. – С. 44–54.

⁹ Мердок А. Черный принц // Мердок А. Сон Бруно. Черный принц. – М.: Радуга, 1992. – С. 253.

¹⁰ Островский А.Н. Утро молодого человека // Островский А.Н. Собр. соч.: В 10 т. – М.: Гослитиздат, 1959. – Т. 1. – С. 96.

¹¹ Там же. – С. 139.

¹² Пушкин А.С. Капитанская дочка // Пушкин А.С. Полное собр. соч.: В 10 т. – Л.: Наука, 1978. – Т. 6. – С. 277.

¹³ Тарановский К.Ф. Очерки о поэзии О. Мандельштама. I: Концерт на вокзале. К вопросу о контексте и подтексте // Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 38–39.

¹⁴ Метерлинк М. Сокровище смиренных // Мудрость и судьба – Томск: Водолей, 1994. – С. 25.

¹⁵ Там же. – С. 29.

¹⁶ Макаров-Кротков А. Дезертир // Макаров-Кротков А. Дезертир. Книга стихов. – М.: Academia, 1995. – С. 57.

З.А. Сокулер

МИШЕЛЬ ФУКО

Аннотация. Статья посвящена французскому философу, культурологу М. Фуко, разрабатывавшему концепцию европейской науки и культуры на основе «археологии знания», имеющей своим ядром «знание-язык». В кн. «Археология знания» и последующих работах место эпистемы занимает «дискурс» или «дискурсивная практика». С помощью этих понятий он разрабатывает новую методологию для исследования культуры.

Ключевые слова: дискурс, «археология знания», «дискурсивные формации», текст, автор, «власть – знание».

Annotation. The article is devoted to the French philosopher, culturologist, M. Foucault, who worked out the concept of European science and culture, based on the «archeology of knowledge», which centre idea is «knowledge-language». In the book «Archeology of knowledge» and further works «discourse» or discourse practice take the place of the episteme. With the help of these notions Foucault worked out the new methodology for the cultural research.

Keywords: Discourse, «archeology of knowledge», «discourse formations», text, author, «power-knowledge».

Мишель Фуко (15.10.1926, Пуатье, Франция – 1984, Париж) – французский философ, культуролог, историк, относимый обычно к структуралистам (с чем он сам не соглашается) или к постмодернистам (против чего он не возражает). Обучался в Эколь Нормаль. В молодости вступил в Коммунистическую партию Франции, вышел после 1953 г. Впоследствии критиковал французских коммунистов, однако влияние марксизма на его исследования очевидно. В течение

многих лет работал в Коллеж де Франс на кафедре истории систем мысли.

Философская деятельность Фуко началась в период, когда во французской философии доминировали экзистенциализм и феноменология. Фуко решительно разрывает с подобными традициями, полагавшими в качестве первичного трансцендентальный субъект, являющийся априорным условием смыслов, очевидностей, истины. Он стремится избавиться от такого субъекта, обращаясь к анализу конкретных исторических ситуаций, в которых разыгрываются определенные «игры истины», смыслы и достоверности.

Он предпринимает что-то вроде «критической истории мысли». Жанр «истории идей», по его мнению, предполагает «понимание» особого «менталитета» минувших эпох и *форм культуры*, постижение скрытых смыслов и намерений мыслителей прошлого, т.е. разворачивается в сфере «субъективного», «внутреннего», и потому так или иначе связан с полаганием субъекта как трансцендентального условия смыслов и истин. Фуко противопоставляет такой истории историю «дискурсов» и «дискурсивных формаций».

Дискурсы – это речевые практики, запечатленные в текстах и документах минувшей эпохи (или разворачивающиеся в рамках современных социальных институтов по присущим им правилам). Наличие собственных систем правил и отношений, регулирующих их разворачивание, – это принципиальная характеристика дискурса. Только эти правила, внутренне организующие дискурс, определяют и объект дискурса, и отношение субъекта и объекта, и даже то, кто и каким образом выступает в качестве субъекта того или иного рода деятельности и познания. Для Фуко очевидно, что в случае таких различных деятельностей, как экзегеза сакрального текста, наблюдения естествоиспытателя или описания поведения психически больного самые субъекты деятельностей различны. Сеть таких правил и определяет то, что Фуко называет «играми истины». Ими фиксируется, относительно каких вещей, при каких условиях и что именно будет признано истинным или ложным.

История появления различных «игр истины» составляет предмет «археологии знания». Смысл этого введенного Фуко термина состоит в том, что его археология изучает «архивы». Так он называет оставшиеся от определенной эпохи совокупности дискурсов. Данный термин призван подчеркнуть, что «археолог знания» имеет дело не с

такими субъективными и трудноуловимыми вещами, как образ мысли, мировоззрение, намерения мыслителей прошлого, но с объективно фиксируемой данностью.

Объект «археологии знания» – это сохранившиеся как бы в «архиве» «дискурсивные формации». Последние суть структурированные и взаимосвязанные единства, история которых носит разрывный характер. Непрерывности, развивающиеся во времени, – такие, как «филология», «наука о живом», «подходы к лечению психических заболеваний» и др. – являются, по мнению Фуко, видимостью. Поскольку объект знания конституируется самой дискурсивной формацией, то наивно будет представлять историю какой-либо отрасли знания как непрерывную историю накопления истинных и отбрасывания ложных представлений об этом объекте. Так: «Хотят создавать историю биологии XVIII в., но не отдают себе отчета в том, что биологии не существовало и что расчленение знания, которое нам известно в течение более чем ста пятидесяти лет, утрачивает свою значимость для предшествующего периода.

То, что биология была неизвестна, имело очень простую причину: ведь не существовало самой жизни. Существовали лишь живые существа, которые открывались сквозь решетку знания, установленную естественной историей»¹. Аналогичным образом «археологическое исследование» современного гуманитарного знания и антропологически ориентированной философии приводит к выводу о том, что «человек, как без труда показывает археология нашей мысли – это изобретение недавнее. И конец его, быть может, недалек. Если... (фундаментальные диспозиции нашего знания)... исчезнут так же, как они некогда появились, если какое-нибудь событие, возможность которого мы можем лишь предчувствовать, не зная пока ни его облика, ни того, что оно в себе таит, разрушит их, как разрушена была на исходе XVIII в. почва классического мышления, тогда – можно поручиться – человек исчезнет, как исчезает лицо, начертанное на прибрежном песке»².

В статье «Что такое автор?»³ Фуко показывает, как непросто и неочевидно *понятие автора*. Структуралистский подход рассматривает текст как самостоятельный объект. В нем вовсе не обязательно высказывается и выражает себя автор. Текст, в силу своей собственной структуры, может выражать сам себя, а не чувства и намерения автора.

Фуко согласен со структуралистской критикой, показывающей, что текст не обязательно рассматривать как выражение мыслей и чувств автора, но в то же время не склонен признавать то «открытие», что текст есть самостоятельный объект, не зависящий от того, кто и с какой целью его создал. Он в принципе не рассматривает автора или текст как какие-то естественные данности, относительно которых можно делать «открытия». Для него «автор» есть функция дискурсов. Некоторые виды дискурсов – например, литературоведческие исследования – определяют, что такое автор и какое он имеет значение. Это происходит при использовании понятия «труды». На основании чего выделялась именно такая, а не иная совокупность под названием «труды де Сада», если бы совсем не имело значения то обстоятельство, что Сад является их автором? И что означала бы тогда такая деятельность, как установление подлинности произведения? Сложившаяся практика литературоведческих исследований известным образом определяет, что такое автор и какие значения для понимания произведения имеет его личность. Маркс или Фрейд создали новые виды дискурсов. Они задали правила, по которым могут порождаться новые дискурсы того же вида. Однако множество этих правил открыто. Поэтому обнаружение ранее неизвестного текста Маркса или Фрейда изменит представления о марксизме или психоанализе. Этот текст будут анализировать, к нему будут возвращаться. Решающее значение для отношения к тексту будет иметь то, что данный текст действительно принадлежит данному автору. Сам факт, что «здесь авторство имеет решающее значение» есть одно из правил тех дискурсов, которые сформировались текстами Маркса или Фрейда и практикой их обсуждения. В них предполагается постоянное возвращение к текстам основоположников и проверка «чистоты» идущей от текста основоположника традиции. Для контраста Фуко ссылается на пример дискурса иного типа. Обнаружение ранее неизвестного текста Галилея или Ньютона ничего не изменит в классической механике, несмотря на то, что Галилей и Ньютон являются ее основоположниками. Изменится представление о них, но не о механике. Тут мы имеем дело с дискурсом, функционирующим по иным правилам, и в нем совсем другое значение имеет то, «кто говорит».

В центре внимания Фуко всегда были дискурсы, посвященные человеку, – гуманитарное и медико-биологическое знание. Он исследует, каким образом складываются такие «игры истины», в которых сам

субъект как таковой становится объектом познания. Важную тему его творчества составляет анализ дискурсов, в которых субъект конституируется на основе противопоставления нормы и отклонения⁴.

Исследуя становление психиатрического дискурса, Фуко показывает, что понятия психического заболевания и лечебница для душевнобольных, где ключевой фигурой является врач, формируются в XIX в. В XVII–XVIII вв. в медицине не существовало такой категории, как психическое заболевание. Сталкиваясь с душевными расстройствами, врачи лечили организм в целом и применяли обычный набор средств того времени: кровопускание, слабительные, ванны и пр. Люди с психическими расстройствами попадали (за исключением очень малочисленных и небольших частных приютов) в исправительные, а не лечебные заведения, где содержались вместе с бродягами, нищими, безработными, преступниками, ожидающими суда и т.п. делинквентами разного рода. Должны были произойти глубокие изменения как на концептуальном, так и на институциональном уровнях, прежде чем сумасшествие стало рассматриваться как дело медицины, причем ее специальной отрасли. Существенную роль в этих процессах сыграли дискурсы и отношения власти, причем того особого типа власти, который, по мнению Фуко, складывался в Европе в конце XVIII – начале XIX в. и который он характеризует понятием «дисциплинарной власти».

Дисциплинарная власть функционирует непрерывно и стремится управлять всеми процессами и сторонами жизнедеятельности социального тела. Основанием ее легитимности является эффективность. Эта система власти «выражает себя не через право, а через определенную технику власти, с помощью не закона, а нормы, посредством не наказания, а контроля, и осуществляет себя на таких уровнях и в таких формах, которые выходят за пределы государства и его аппарата»⁶.

Дисциплинарная власть требует прежде помещения индивидов в замкнутом пространстве, в котором действуют свои законы и правила, – «пространстве дисциплинарной монотонности». Это может быть работный дом для бродяг и нищих, колледж, казарма, мануфактура, развитая в большое замкнутое пространство с однородным и весьма строгим режимом, больница, приют для умалишенных и пр.

Дисциплинарный аппарат тяготеет к разложению групп и масс на элементарные составляющие – индивидов и предписывает каждому индивиду строго определенное место. Это положение становится основным архитектурным принципом организации пространства, которая подчиняется трем главным целям: осуществлять постоянный надзор, препятствовать чреватых опасностям соединения индивидов в группки и, наконец, создавать полезное пространство.

В дисциплинарном пространстве каждому индивиду приписано определенное место. Но это одновременно и ранг индивида, место в той классификации индивидов, которую осуществляет данная дисциплина. Так, преступников распределяют в зависимости от характера преступления, больных – от характера заболевания, учеников – от успехов в обучении и поведения. Дисциплинарная власть контролирует также и время индивидов, распределяя его на все более дробные интервалы, и стремится непрерывно контролировать качество использованного времени, устраняя все, что только может отвлечь и внести беспорядок.

Все большей детализации дисциплинарного времени соответствует все большая детализация жестов и действий, которые должен совершать помещенный в дисциплинарное время и пространство индивид. Это создает возможности для непрерывного контроля не только за результатом действия, но за всеми его фазами и составляющими. Дисциплина вводит строгую корреляцию тела и жеста, уточняя наилучшее соотношение между фазами жеста и положениями всех частей тела и вводя это в качестве всеобщего и обязательного предписания. Не допускается никакого индивидуального отклонения – в теле не должно быть ничего праздного и бесполезного. «Постепенно тело поднимается до уровня механизма... Появляется новый объект – естественное тело, носитель сил, действующий во времени; тело, способное к особым операциям, имеющим свой порядок, свою продолжительность, свои внутренние условия и образующие их элементы. Тело, становясь объектом новых механизмов власти, становится также и объектом новых форм знания. Это тело – объект муштры и натаскивания, а не спекулятивной физики; оно управляется внешним авторитетом, а не жизненными духами; оно есть объект дрессировки, а не рациональной механики»⁶.

Дисциплинарное управление временем индивида воплощается в стремлении делить время на возможно более дробные интервалы,

которые должны быть посвящены выполнению определенной задачи. Это создает все больше возможностей для оценки результатов и контроля. Дисциплинарная власть занимается дрессировкой тел. Одним из важнейших инструментов для этой цели является иерархический надзор, идея которого заключается в том, чтобы видеть контролируемое тело, не будучи видимым (и такая структура может быть многоуровневой). В таком случае уже не требуется, чтобы действительно надзирали непрерывно. Главное, чтобы контролируемые постоянно чувствовали себя на просмотре, сознавали, что за ними в любой момент могут наблюдать и применить санкцию. Власть становится анонимной и безличной. Ее принципом является не определенная личность (монарх, суверен), но власть как таковая, т.е. согласованное распределение тел и взглядов.

Надзор неразрывно связан с нормализующей санкцией. Наказанию подлежит все то, что не соответствует правилу, является отклонением от нормы. Так дисциплинарная власть формирует засилье нормы, которая становится принципом принуждения. На основании нормы власть непрерывно ранжирует индивидов, и присвоенный ранг сам по себе является поощрением и наказанием.

Результаты смотров, осмотров, экзаменов и иных процедур дисциплинарной власти записываются и сохраняются. Так собираются досье и архивы. Если в древности честь быть записанной и внесенной в архивы принадлежала только власти, а запись была знаком отличия, то дисциплинарная власть делает запись инструментом объективации и подчинения. «Норма» заняла место предка, а мера соответствия норме стала определять статус. Параллельно формируется такая деятельность, как классификация и категоризация накопленных документов. Такая деятельность послужила мощным эпистемологическим стимулом для развития наук о человеке.

Принципы дисциплинарной власти, в частности размещения людей в дисциплинарных пространствах (что равнозначно их классификации), воплощают представления властной инстанции о своих функциях и об объектах их осуществления. Следовательно, тут функционируют не просто властные отношения, но особое образование, для которого Фуко ввел термин «*власть-знание*». Это такое знание, которое непосредственно определяется целями и функционированием дисциплинарного института. Фуко подчеркивает, что одна из функций всех дисциплинарных институтов современного общества — это

сбор статистических данных и создание определенных массивов знаний о своих объектах. Власть-знание – это также и власть, существующая и реализующая себя в форме знания – особого знания о людях, неразрывно связанного с существованием и воспроизводством властных структур.

Система дисциплинарной власти складывается непреднамеренно. Принимаются отдельные частичные решения. Но они, множась и распространяясь, образуют некое целое, в котором различимы определенные цели, хотя нельзя найти определенных лиц, которые бы к этим целям стремились.

Традиционный образ власти как власти юридической связан с идеей, что власть запрещает, отменяет и т.п. В концепции дисциплинарной власти как власти-знания Фуко утверждает: «Пора наконец перестать описывать действия власти в терминах “не”: она-де не дает, не позволяет, исключает, подавляет, запрещает, отрывает, маскирует или скрывает. На самом деле, власть производит; она производит реальность; она производит область своих объектов, а также методы добывания истины относительно них»⁷.

Фуко рассматривает также власть, которая выходит за пределы дисциплинарных институтов и пронизывает все поры общества, превращая даже семью в маленькое подобие дисциплинарного института. Такая власть рассматривается, исходя из «игр истины» вокруг секса и сексуальности. Согласно распространенному представлению, в XVIII–XIX вв. буржуазное общество установило подлинный режим подавления всего, что связано с сексом, и набросило покров молчания на все эти темы. Фуко показывает, что этот период был, напротив, отмечен «дискурсивным взрывом» вокруг темы сексуальности. В многочисленных дискурсах, посвященных правилам проведения христианской исповеди, режиму дня школьников закрытых учебных заведений, контролю за поведением и опрятностью маленьких детей, расстройствам нервов и наследственным болезням, здоровью нации и особенностям женского организма, закрепляется определенная норма – и одновременно начинает различаться и анализироваться до того аморфное поле всевозможных отклонений. В дискурсах, связанных с сексом, артикулировались постоянная тревога и озабоченность по поводу секса и его последствий. Вследствие этого такие дискурсы были неразрывно связаны с дискурсами осуществления власти разного рода (родителей и педагогов над детьми, врачей и психиатров над

своими пациентами, государства – над населением), ибо секс требовал постоянного контроля. Повсеместные игры власти и сопротивления непреднамеренно осуществили «сексуализацию сексуального пространства», результат которой в конце XIX в. зафиксировал психоанализ. Значение секса для власти связано с тем, что он лежит на пересечении стратегий управления индивидуальным человеческим телом и регуляцией процессов в социальном теле (проблемы воспроизводства населения).

Такой роли секса в системе современной власти Фуко противопоставляет античное общество, в котором ориентация на соблюдение меры в сексуальных наслаждениях была элементом упражнения индивида во власти над самим собой (а не осуществлением над ним чьей-то власти), элементом «искусства существования».

Примечания

¹ Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. – М.: Прогресс, 1977; СПб.: А-сad, 1994. – С. 1, 188.

² Там же. – С. 487.

³ Фуко М. Что такое автор? // Фуко М. Воля к истине: По ту сторону знания, власти и сексуальности. – М.: Магистериум: Касталь, 1999. – С. 7–48.

⁴ См.: Фуко М. История безумия в классическую эпоху. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 575 с.; Он же. Надзирать и наказывать: Рождение тюрьмы. – М.: Ad Marginem, 1999. – 479 с.

⁵ Foucault M. Histoire de sexualite. – P.: Gallimard, 1976. – Vol. 1: La volonte' de savoir. – P. 118.

⁶ Foucault M. Surveiller et punir: Naissance de la prison. – P.: Gallimard, 1975. – P. 157.

⁷ Ibid.

АРХИВ ЭПОХИ

Н.С. Автономова

О РОЛИ СЛОВОФОРМ С ЭЛЕМЕНТОМ «АРХЕ» В КОНЦЕПТУАЛЬНОЙ СИСТЕМЕ ЖАКА ДЕРРИДА *

Аннотация. В статье показана роль концептуального элемента «архе» в системе понятий Жака Деррида. Если в ранних его работах этот элемент используется для подрыва мнимой предельности понятий западноевропейской метафизики, то в более поздних работах («Болезнь архива») он привлекается к построению «архива» как исторического и политического понятия.

Ключевые слова: метафизика, история, архив, анархивный, архивология.

Annotation. The article shows various functions of the element «arkhe» in J. Derrida's conceptual system. In his early works this element is used to undermine foundations of the Western metaphysics. In his later works («The Archive Illness») it participates in the construction of the archive as a historical and political notion.

Keywords: metaphysics, history, archive, anarchival, archiviology.

Философские труды Жака Деррида широко известны в России, к ним часто обращаются – иногда за поддержкой, чаще – как к объекту критики. Однако концептуальная систематика Деррида до сих пор проработана слабо, чтобы не сказать – вообще не проработана, за исключением некоторых главных понятий, используемых им с целью деконструкции – критики всего концептуального каркаса за-

* Работа выполнена при финансовой поддержке гранта РГНФ. Проект № 08-0300124а.

падноевропейской метафизики как она выражается в текстах философии, литературы, гуманитарных наук. Есть ли у самого Деррида-деконструктивиста концептуальная система? Многие считают, что такой системы у него нет, что его писания – это воплощение понятийного беспорядка, нарушения, смещения, подрыва. Мне, однако, представляется, что система у Деррида существует и должна исследоваться. Во всяком случае, связи между используемыми им понятиями существуют и вполне могут быть обнаружены. В системе Деррида понятия локальны, но не атомизированы, каждое захватывает соседствующие понятия, оставляя на них свои следы и отпечатки. Кроме того, важную роль в процессе построения понятий у Деррида играют механизмы словоизобретения, нередко опирающиеся на этимологизацию, а также идиоматику обыденного языка.

В данной статье предпринимается попытка показать смысловое единство концептуального стиля Деррида на одном из фрагментов его интеллектуального наследия. Речь пойдет об одном из малоизвестных «слов-понятий» общего поля употребляемых им выражений: о словах с элементом «архе» (*arkhe*, греч.). Этот элемент может выступать как корень простых слов (например, «архив», фр. *archive*) или же как первый корень составных слов – в таких изобретенных Деррида неологизмах, как *archi-écriture* или же *archi-trace* («архе-письмо», «архе-след»). С переводом этого элемента и его написанием на русском языке сразу же возникает некоторая сложность. Среди ныне существующих русских переводов предпочтительным мне сейчас представляется вариант «архе» – например, «архе-письмо», «архе-след», который я и принимаю в данном тексте. Он используется, например, в коллективном переводе книги Деррида «Письмо и различие» под редакцией В. Лапицкого¹. Писать «архи-письмо», «архи-след» – первое решение, которое приходит на ум и до сих пор часто используется – вряд ли правомерно, потому что в русском языке элемент «архи-» может иметь значение превосходной степени качества (например, «архиважный вопрос»), что явно не имеется в виду в оригинале. В моем переводе программной книги Деррида «О грамматологии»² был принят вариант «прото-письмо», «прото-след»: я примеривала и более уместную, казалось бы, для русского концептуального языка словоформу «первописьмо», «первослед», но затем решила резервировать ее для словосочетаний с прилагательным *originaire* (например, *trace originaire* в моем переводе – «первослед»). Однако

сегодня я все больше склоняюсь к вариантам с «архе-» и, наверное, буду заново примеривать их при будущих переизданиях «Грамматологии».

Понятие «архе» имеет двухосновную смысловую структуру, и это, так или иначе, окрашивает все употребления слов с этим элементом. В греческом языке «архе», как сообщают нам античники, предстает как слияние под одной крышей двух самостоятельно существовавших слов, означавших первенство по порядку и начальствование. Соответственно оба эти смысловые элемента присутствуют в тех дерридианских неологизмах, где одним из элементов выступает «архе». Еще весомее эта смысловая двойственность проявляется в слове и понятии «архив», где также скрещиваются первичность и властвование по праву и закону. На уровне философской терминологии можно сказать, что «архе» увязывает два принципа – онтологический и номологический: то, что существует «по природе», и то, что существует «по закону» (за которым стоят авторитет и социальный порядок)³.

Сначала я рассмотрю ряд составных словоформ с первым корнем «архе» (по материалам ранних работ Деррида), а затем, более подробно, понятие «архива» – по мотивам книги позднего периода, в которой это понятие вынесено в заглавие и проблематизировано, – «Болезнь архива» (1995).

О понятиях «архе-след» и «архе-письмо»

«Архе» присутствовало в круге понятий Деррида с самого начала. В ранних работах («О грамматологии», «Письмо и различие») – в виде архе-следа, архе-письма – с акцентом на первенстве и первичности. Позднее, при разработке понятия «архив», – с акцентом на второй составляющей «архе» – на начальственности, господстве. В первом случае речь идет преимущественно о критике метафизики, которая считает себя предельной основой мысли и бытия, но, по Деррида, зависит от уровня дифференцирующих механизмов «письма» и «следа», а еще глубже – от уровня условий их возможности, т.е. от «архе-письма» и «архе-следа». Во втором случае проблема архива выводит нас в историческую и этико-политическую проблематику, о чем речь пойдет в следующем разделе. В обоих случаях рассматриваются те или иные формы деконструкции – расчленения смысловых

единств, опирающихся на понятия присутствия и данности сознанию и самосознанию.

Итак, среди основных понятий в работах 1960–1970-х годов – «след» (а также «архе-след»), «письмо» (а также «архе-письмо»). Речь идет о тех понятийных средствах, которыми можно уловить формы неналичия и неприсутствия, вытесняемые классической философской традицией. Пробраться в слой неналичия можно с помощью знака – своего рода «пятой колонны» в метафизике: он – и опорное понятие метафизической традиции, и средство, указывающее вовне, на возможности других отношений между мыслительными элементами. Деконструкция начинается с того, что обнаруживает в истории западной философской традиции «насилие» над письмом (в широком смысле слова), «вытеснение» письма. По Деррида, эта процедура и была началом философии как «эпистемы» – представления об истине как единстве логоса и «фоне» (звук, голос, устном произнесении, речи), как воплощении полноты присутствия, например данности сознанию. Это «забвение» или «унижение» письма в истории культуры обосновывалось причинами познавательными (письмо, по контрасту с голосом, речью, – несущественное, вторичное), моральными (письмо – это подмена подлинного, маска), политическими (письмо подменяет личное участие делегированием полномочий) и др.

Понятие письма у Деррида выковано в критике традиционных философских концепций сознания как непосредственной данности, присутствия в живом звуке и слове. В той или иной мере пренебрежение письмом, исключение письма из трактовок языка и сознания Деррида видит у Аристотеля, Руссо, Гегеля, Гуссерля и многих других мыслителей, хотя у них же он находит и свидетельства противоположного, например, следы пробелов, пустот, отстояний – от всего того, что претендовало быть непосредственно данной полнотой смысла. Для того чтобы обнаружить эти непоследовательности, и нужна «деконструкция» как разборка текстов и выявление в них скрытых противоречий. Среди своих предшественников в самом этом внимании к не данному и не присутствующему, к письму и следам Деррида называет Ницше, Хайдеггера, Левинаса, ряд биологов и психологов, хотя их трактовки этих феноменов весьма отличны от дерридианских. Однако самое главное влияние на Деррида оказал здесь фрейдовский психоанализ: оставаясь во многом в пределах метафизики, он указывал на возможности выхода за пределы метафизиче-

ского мышления. Фрейд использовал понятия «письма» и «следа»; Деррида «радикализует» их, т.е. доводит до корней – до «архе-письма» и «архе-следа». Это нужно, чтобы решительнее отмежеваться от метафизических предпосылок мысли. В целом здесь важно то, что общее условие человеческого опыта – артикуляция, приведение к членораздельности. Можно сказать, что артикуляция и есть письмо, подразумевающее любую «графию» (ср. хорео-графия, спектро-графия, рентгено-графия) или «про-грамму» (по-гречески: предписание).

Стихийно мы трактуем любое письмо как то, что приходит после: сначала мы говорим, потом пишем. Деррида вводит понятие архе-письма чтобы показать, что письмо первоначально даже по отношению к речи как графическое к фонетическому. Письмо у него выступает как условие возможности любой коммуникации. Отсюда, однако, не следует, что архе-письмо само становится принципом, а раз так, можно даже сказать, что проблематика архе-письма парадоксальным образом заставляет нас поставить под вопрос метафизическую ценность «архе». Аналогичный переход на уровень «архе» происходит и в трактовке понятия следа. Так же, как и в случае с «письмом», устранение, редукция следа – общий способ метафизического полагания. Напротив, в рамках той картины мира, которую предлагает нам Деррида, – нет ничего наличного, присутствующего, то есть простого, полного, «здесь и теперь» доступного, самотождественного и самодостаточного: в ней господствуют взаимосплетения следов. Получается, что помимо явных следов – например словесных знаков, замещающих вещь в ее отсутствие, или письма как нацарапанного (по-гречески *graphein* – царапать) следа речи, можно говорить именно об *архе-следе*: это сама возможность артикулированности и расчлененности, на основе которой только и могут далее появляться элементы и отношения.

Таким образом, на примере этих двух концептуальных пар (письмо – архе-письмо; след – архе-след) прорабатываются обе ситуации: та, в которой Деррида видит подчиненное положение этих понятий в метафизике, и та, в которой он ищет выхода за рамки метафизики – с помощью этих же понятий. Важно, однако, помнить, что дерридианская деконструкция, призванная выявить в анализируемых им текстах различного рода неувязки и противоречия, не подразумевает устранения философии и даже – метафизики: она скорее очерчи-

вает, ограничивает определенными рамками (*clôture*) значимость тех или иных понятий в истории метафизики и всей западно-европейской культурной традиции.

Здесь возникает ряд вопросов. Они лежат как бы в стороне, но существенны для понимания происходящего. При попытке разобратся в структуре понятий с элементом «архе» мы сталкиваемся с избытком лексики определенного типа. Это эмоционально-психологическая лексика (насилие, вытеснение, забвение, унижение, узурпация), которая содержит в себе также и социально-политические обертоны. В рассуждениях Деррида о письме она образует особый смысловой регистр. Спрашивается: почему в роли «угнетенного» выступает у Деррида письмо, хотя нам известно немало противоположных свидетельств: так, Соссюр считал именно письмо «узурпатором» прав звука и голоса, а Платон в «Федре» обличал письмо как «мертвого» посредника живой речи. Однако, как мы видели, Деррида решительно с этим не согласен: его деконструкция должна вернуть письму попранные права и в соответствии с этим перестроить всю схематику мысли, а для этого понадобится возвысить ранее униженное, а потом – нейтрализовать саму оппозицию (графии – фонии, письма – речи), которая склонна возрождать метафизические ходы мысли. Но откуда у Деррида это заострение темы насилия – применительно к такой, казалось бы, «неполитической» сфере, как письмо, тем более в его широком понимании? Можно высказать на этот счет некоторые предположения. Первое связано с тем, что Деррида в целом был, безусловно, *человеком письма* (например, он никогда не выступал публично без предварительно написанного текста), и в этом можно видеть симптом его детских и юношеских переживаний. Здесь вступает в действие весь комплекс его сложных отношений к французскому языку и французской культуре («у меня всего один язык, да и тот не мой»), предполагавший одновременно и давление высокой культурной нормы, и стремление переломить эту ситуацию, изобрести собственный идиоматический язык и способ мысли в этом языке. Немаловажно, что на письме легче вытравить черты «провинциальности», чем, например, в речи, в южном акценте, с которым Деррида, по собственному признанию, тщетно боролся всю жизнь. Итак, можно предположить, что приоритет «письма» связан с амбивалентностью его влечения к «заморской» культуре с ее образцами (слово «заморский» здесь нужно понимать буквально: молодому алжирскому

еврею нужно было пересечь море, что он и сделал в 19 лет, отправляясь в Париж учиться). Из всего этого можно, наверное, вывести его деконструкцию. Но здесь есть и еще одно важное обстоятельство «внешнего» характера.

Дело в том, что привычно политизированный социальный контекст парижской интеллектуальной жизни не стал для Деррида той формой, которая могла вместить его собственные: протестную эмоциональность, переплетенную с желанием освободиться от внешних образцов, не признанных своими, но одновременно и от собственного провинциального прошлого. Поэтому его мысли и чувства принимали особую форму, раздражавшую многих французских интеллектуалов, которые лишь после смерти Деррида начали более или менее серьезно интересоваться его творчеством, пытаясь определить его место в современном идейном контексте и в философской традиции. Но вот еще один вопрос: сама по себе дерриданская трактовка «невнимания», «забвения» какого-то момента, понятия, явления как унижения, как формы насилия проводит – как бы это сказать? – слишком прямую параллель между мыслью и действием. Конечно, идиллическая картина мысли, лишенной социального или аффективного заряда, бедна и скудна, однако и прямое переворачивание логики «абстрактной» мысли, опрокидывание ее в жизнь тоже вряд ли можно было бы считать обоснованным. А может быть, стоит трактовать «униженное письмо» как метафору? Во всяком случае, как мы дальше увидим, аналогия между психологическим и политическими регистрами в дальнейшем у Деррида разворачивается еще шире. Но обратимся теперь к «архиву».

Об «архиве» и «архивологии»

Предметом нашего рассмотрения будет здесь вопрос об архиве – как феномене и как понятии. В слове «архив» слышна очевидная смысловая перекличка с «архе-письмом» и «архе-следом». Как отмечает Деррида, слово «архив» и хранит память об имени «архе» и теряет ее⁴, а потому напомним: «архе» в «архиве» одновременно отсылает к первому в последовательности и к идее начальствования, власти. Понятие архива набирает вес у позднего Деррида, хотя встречается и у раннего. В основе его поздней книги – «Болезнь архива» (*Mal d'Archive. Une impression freudienne*)⁵ – лежит доклад, произнесенный

Деррида 5 июня 1994 г. в Лондоне на международной конференции на тему «Память: Проблемы архива». Конференция была организована по инициативе близких коллег Жака Деррида – Рене Мажора и Элизабет Рудинеско; она проводилась при участии Международного общества истории психиатрии и психоанализа, а также лондонского Музея Фрейда. По этой работе⁶ мы можем проследить, как – в рамках этой смысловой амбивалентности «архе» – происходит сдвиг от проблемы метафизического «насилия», о котором шла речь выше, к проблеме зла исторического и политического, а тем самым «архе» как начальство подчиняет себе «архе» как первичность⁷. Эти движения смыслов демонстрируются на материале фрейдовского психоанализа, который служит для Деррида привилегированным примером.

Трактовка понятия архива у Деррида далека от каких бы то ни было читательских ожиданий. Вопрос об архиве здесь – это вопрос о практиках культуры как письма – в аспекте сохранения и в аспекте стирания: Деррида предупреждает нас о том, что его понимание «архива» не имеет отношения к восстановлению воспоминания, к поиску и обретению утраченного времени. Он не включает в свою концепцию материальные аспекты архива (здания, документы, специальный персонал) или условия обеспечения его функционирования («архонтическая» функция как право хранения и расшифровки документов, которым не пренебрегает ни одна власть⁸). В общем ряду с «архивом» стоят, например, такие однокоренные латинские слова, как *archivium* или *archium*, восходящие к греческому *arkheion* – дом, жилище, место нахождения «архонтов», тех, кто начальствует, представляя власть и блюдя закон. Публичный авторитет архонтов делает их хранителями документов, наделенными также герменевтической компетенцией – правом толковать, интерпретировать вверенные им документы, несущие в себе писанный закон или же отсылающие к закону. Деррида ставит вопрос иначе, о чем свидетельствует и заглавие его книги: «Болезнь архива» (более точный перевод: «Архивная боль») – это акцент на саморазъедающих противоречиях в функционировании архива как реальности и как понятия⁹. Многозначен и подзаголовок к книге – «фрейдовское запечатлевание» (*une impression freudienne*): он указывает на то, что на проблематике архива лежит Фрейдова «печать», что любое «впечатление» (франц. *impression*) – предполагает «впечатывание», вписывание, прочерчивание следов в психическом аппарате.

Таким образом, мы входим в психоанализ со стороны вопроса о том, как возможно «впечатление», или, иначе, восприятие нового, и одновременно сохранение следов опыта (по Фрейду, напомним, восприятие, сознание, с одной стороны, и память – с другой, взаимно противоречивы по своим функциям). Но разве этот вопрос не касается также и самой сути архива и архивирования? В этом плане психоанализ для Деррида многообещающ. «Психоанализ, – пишет Деррида, – *должен был бы* вызвать революцию, по крайней мере потенциальную, в проблематике архива»¹⁰. Однако это употребление сослагательного наклонения («должен был бы» – *devrait appeler une révolution au moins potentielle...*) показывает: желаемое не стало действительным.

Почему? Ведь в психоанализе мы видим много новых интересных понятий и продвижений в эту сторону. Так, часто встречаются метафоры особого письма, или графики, не подчиненной речи. Фрейд, по мнению Деррида, представляет *содержание* психики как особую графику текста, а *структуру психического аппарата* – как машину письма. При этом у Фрейда от одного из самых ранних его текстов – «Наброска [научной психологии]» (1895) – до «Заметки о волшебном блокноте» (1925) нарастает и все детальнее прорабатывается метафора письменного следа и постепенно набирает силу структурная модель письма¹¹. Однако одновременно с этим переходом от нейронных следов к графике письма у Фрейда, в трактовке Деррида, нарастают и некоторые субстанциалистские представления. Их апогеем и становится метафора «волшебного блокнота». Речь идет об изобретении того времени – о сложной машине письма, использующей плитку из смолы или воска, обшитую бумагой, поверх которой расположен тонкий прозрачный лист из двух слоев: на верхнем слое (целлулоидная пластинка) можно писать любым острым предметом, а второй (тонкая вощеная бумага) проводит следы на воспринимающую их плитку, причем в зависимости от взаимосоприкосновения или отделения друг от друга двух верхних слоев следы написанного на плитке стираются или же сохраняются¹². Деррида зачарован этой находкой: вещной метафорой своей идеи письма, которая, казалось бы, делает наглядными совершенно недоступные наблюдению процессы, но в принципе отстраняется от субстанциалистских трактовок письма.

Другой путь к «архиву» в разбираемой Деррида концептуальной фактуре психоанализа ведет нас уже не через субстрат сохране-

ния следов, но через действующие силы – влечения. Тут мы сталкиваемся с парадоксом функционирования психики, который, согласно Деррида, имеет свой отголосок и в сфере историко-политической. И там и тут проявляется игра амбивалентных человеческих желаний, которые сохраняют и разрушают, подавляют и освобождают. Внутри фрейдовской концепции один из явных парадоксов – формулировка фундаментального принципа удовольствия и одновременно обнаружение таких способов реализации этого принципа в человеческом поведении, которые сопряжены с неудовольствием, страданием и нередко опираются на негативные влечения. Во фрейдовской терминологии – это влечение к смерти, влечение к агрессии и влечение к разрушению¹³. Как признавался создатель психоанализа, открытие негативных влечений (их можно назвать общим именем – влечение к смерти) было для него шоком, и он долго не хотел мириться с этим своим открытием. Переводя эти фрейдовские размышления в область своей мысли об архиве, Деррида подчеркивает, что негативные влечения – и в этом их специфика – не оставляют нам своего собственного архива¹⁴: они разрушают не только следы, но следы следов, «пожирая» архив еще до того, как он будет создан. И потому этот блок фрейдовских влечений Деррида называет «анархивным»¹⁵ (они «отрицают всякий порядок», тем самым отрицая архив, но так или иначе «относятся к архиву», который не может не быть упорядоченным).

Подрывное действие анархивных влечений и порождает уже отмеченный феномен, который Деррида называет «архивной болью» или «болезнью архива»: он выражается в накоплении самостирающихся следов, в симптомах, страданиях, страстях. Уже в такой характеристике увязаны «объектные» и «субъектные» параметры. Где находятся эти следы – в индивидуальной психике или в культурной памяти человечества? К этому добавляется и экзистенциальная составляющая: извлекая максимум смыслового разнообразия из этимологии, фразеологии, идиоматики используемой им понятийной лексики, Деррида раздваивает или даже «размножает» «болезнь архива»: это одновременно и стремление накапливать следы, и стирание следов в процессе, сходном с каким-то аутоиммунным заболеванием; это и «архив зла»¹⁶, опертый на франкоязычную омонимичность «боли» и «зла» (*mal*); это и «страсть к архиву» как душевное влечение, граничащее с недугом. Деррида подразумевает здесь идиоматическое

выражение французского языка: *être en mal de* – «сгорать страстью (по кому-то или чему-то)»; соответственно *être en mal d'archive* значит «сгорать страстью по архиву», желать архива, везде искать то, что относится к архиву¹⁷. Замечу, что и сам Деррида отличался «страстью к архиву» – в том числе и во вполне реальном и общепринятом смысле слова (т.е. к сбору самых разных биографических документов). Задолго до конца жизни он начал собирать свой архив, вел соответствующие переговоры в разных французских и американских институтах, связанных с архивацией и хранением архивов.

«Болезнь архива» постепенно настигает и читателя, который хочет как-то разобраться с калейдоскопическим преобразованием феноменов и смыслов, уловить хотя бы какие-то фрагменты логики этих преобразований. Однако скольжение смыслов удерживает сознание в состоянии постоянного напряжения, а сама логика рассеяния, которую Деррида здесь наглядно демонстрировал, предстает как «невозможное возможное»: она не подчиняется правилу исключенного третьего, необходимому для того, чтобы произносить суждения, но остается чем-то манящим и по-своему осмысленным.

Правда, в архиве, к которому ищет путь Деррида, парадоксальным образом заложено не только это самопоглощение, не только противоречивое самостириание собственных следов, аналогичное отсутствию и смерти, но и противоположная модальность – нацеленность на бессмертие через наследие и наследование. Как уже неоднократно отмечалось, архив и понятие архива, в той мере, в какой оно вообще возможно, по Деррида, парадоксальны, и связано это с тем, что архив призван одновременно и учреждать новое и сохранять приобретенное, он является «революционным и традиционным»¹⁸. Возникает вопрос: какое наследие и наследование доступно архиву – онтогенетическое, филогенетическое? Осуществляется ли оно через традиции, через память поколений? Как наследуется предание? Как наследуется невербализованное, но совершенное? При этом Деррида затрагивает один «бессмертный» вопрос, имеющий отношение к незапамятным временам. Для Фрейда это была гипотеза воспоминания о праотце, убитом братьями, или же о «человеке Моисее», передающем наследие и заветы. Деррида задается вопросом: можно ли найти в общечеловеческом архиве свидетельства убийства Моисея или хотя бы покушения на убийство (согласно преданию, Моисей был спасен от забивания камнями рукой всевышнего). Ведя заочный спор с из-

вестным американским историком иудаизма по поводу механизмов исторической памяти (и прежде всего – по поводу его книги «Фрейд-дов “Человек Моисей”»¹⁹), Деррида, по-видимому, хотел бы думать, что никакое зло не исчезнет из памяти человечества, а потому – уже в контексте более актуальных вопросов – мы можем считать обреченными на провал и нынешние попытки ревизии истории, в частности нацистской.

Но не попадаем ли мы вместе с нашим желанием исторической справедливости в непроясненную область онтогенетических и филогенетических следов, с которыми мы не очень-то умеем обращаться в методологическом плане? В каких формах традиция может передаваться бессознательно? Какие ее формы наиболее способны сохраняться – с навязчивостью, присущей, как считает Фрейд, религиозным феноменам? Что можно было бы отнести к архиву в теоретических работах Фрейда, в его высказываниях? Например, в том высказывании, где он называет свою работу «Человек Моисей и монотеистическая религия» «историческим романом»? В любом случае задача историка всегда подразумевает необходимость обнаружить «архив» изучаемого события, что невозможно без рефлексии во второй степени – без работы над «архивом вытеснения архива», над «следами устранения следов». Казалось бы, рассуждает Деррида, мы уже многому научились. Например, обсуждая вопрос о структуре фрейдовского наследия, привлекаем сюжеты из области частного, публичного, семейного права, права собственности и доступа к архивам, их публикации, репродукции, классификации. Однако в целом приходится признать, говорит Деррида, и с ним нельзя не согласиться, что психоаналитический проект «общей архивологии», который мог бы означать «общую и междисциплинарную науку об архиве»²⁰, остается нереализованным. Ведь помимо всех правовых, технологических, методологических вопросов наука об архиве должна была бы включать в себя и теорию архива как особого института, не принимающую за данность те права, на которые ссылаются властные инстанции. Если различные виды права полагают какие-то границы заведомо непреходимыми, то деконструкция решительно утверждает, что и эти границы могут быть деконструированы²¹, открывая тем самым новое поле исследований.

Попытка проследить конкретные перипетии смыслоформы «архе» позволяет, на мой взгляд, обогатить и детализировать сущест-

вующие представления о концептуальном языке Жака Деррида и о системе его понятий. Впрочем, некоторые черты концептуального стиля Деррида могут привести в замешательство даже тех, кто вроде бы и не ищет привычного и готов к восприятию нового. Так, непрерывные смысловые перетекания – от индивидуального к общечеловеческому, от социального к психологическому, от научного к мифологическому и др. прежде всего затрудняли работу – в том числе и по определению понятия архива у Деррида. Наверное, можно сказать, что архив для Деррида – это еще один причудливый предмет, который, добавляясь, изымается, записываясь, стирается и т.д., в теперь уже длинном ряду особых предметов, раскрытых (или изобретенных им): наряду с «фармаконом», «парергоном», «супплементом» и множеством других «странных» понятий. Они вряд ли годятся быть средствами познания, но, наверное, годятся быть средствами развития самой изобретательской способности – особенно на стыках между оформленными фрагментами знания. А также – в процессе осмысления его динамики, когда перед нами предстает бесконечное переплетение элементов, фрагментов, частей, узлов и сочетаний живого и неживого, природного и культурного, физического и психического, так что любой искомый смысл дается лишь как след, уходящий в бесконечность. Однако по-прежнему звучит вопрос: насколько правомерны сближения психоаналитического (шире – психологического) и политического, проявившиеся в «Болезни архива» и свойственные современной философии вообще? Не сопряжены ли они с опасностью новых, постфрейдовских мифологизаций? В любом случае очевидно, что вопрос о понятии архива, поставленный Деррида на границе психологического и политического, нужно будет рассмотреть в более широком историческом и культурном контексте.

Примечания

¹ Деррида Ж. Письмо и различие. – СПб.: Академический проект, 2000. – 430 с.

² Деррида Ж. О грамматологии / Пер. с фр. и вст. ст. Н. Автономовой. – М.: Ad Marginem, 2000. – 512 с.

³ Derrida J. Mal d'Archive. Une impression freudienne. – P.: Galilée, 1995. – P. 11–12.

⁴ Ibid. – P. 12.

⁵ См.: *Derrida J. Mal d'Archive. Une impression freudienne.* – P.: Galilée, 1995.

⁶ Ibid. – P. 12.

⁷ Ibid. – P. 147.

⁸ Ibid. – P. 13–14.

⁹ О «болезни архива» как внутреннем противоречии между конституированием и самостиранием архива см.: *Derrida J. Mal d'Archive. Une impression freudienne.* – P.: Galilée, 1995. – P. 27, 38, 140.

¹⁰ Ibid. – P. 2.

¹¹ См. об этом подробнее: *Мазин В.А. Призраки Фрейда // Психоналитический вестник.* – М., 2005. – № 14. – С. 114–135. – № 15. – С. 146–165.

¹² См.: *Деррида Ж. Фрейд и сцена письма // Деррида Ж. Письмо и различие.* – СПб.: Академический проект, 2000. – С. 252–281.

¹³ *Derrida J. Mal d'Archive. Une impression freudienne.* – P.: Galilée, 1995. – P. 23.

¹⁴ Ibid. – P. 24.

¹⁵ Этот неологизм с отрицательной семантикой, выраженной привативной частицей «а», представляет собой контаминацию слов «анархия» и «архив». О понятиях «anarchivique», «anarchiviolithique» см.: *Ramon Ch. Le vocabulaire de Derrida.* – P.: Ellipses, 2001. – P. 7–8.

¹⁶ Это отчасти результат игры слов, которая и превращает «mal d'archive» в «archive du mal». «Mal» по-французски это одновременно и «зло» и «болезнь», учитывая это, Деррида употребляет слово «mal» в диапазоне от симптома болезни до «радикального зла». См.: *Derrida J. Mal d'Archive. Une impression freudienne.* – P.: Galilée, 1995. – P. 3.

¹⁷ См.: *Derrida J. Mal d'Archive. Une impression freudienne.* – P.: Galilée, 1995. – P. 142.

¹⁸ Ibid. – P. 20.

¹⁹ *Yeruschalmi Y.H. Le Moïse de Freud. Judaïsme terminable et interminable.* – P.: Gallimard, 1993; подзаголовок книги – прямая парафраза заглавия известной работы Фрейда «Анализ конечный и бесконечный».

²⁰ *Derrida J. Mal d'Archive. Une impression freudienne.* – P.: Galilée, 1995. – P. 56.

²¹ Во французском языке используется прилагательное, утверждающее возможность, – «deconstructible». *Derrida J. Mal d'Archive. Une impression freudienne.* – P.: Galilée, 1995. – P. 15.

С.А. Демидова

**«СИНТЕЗ ИСКУССТВ» КАК ОСНОВАНИЕ
ФИЛОСОФСКО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА:
(ПО МАТЕРИАЛАМ ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНОЙ ПРОЗЫ
ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА)***

Аннотация. В статье анализируются проблемы «синтеза искусств» в контексте современных методологических проблем гуманитарных наук. Автор исследует экзистенциальную прозу Л. Андреева с помощью культурно-исторического подхода. Такой подход позволяет показать, что «синтез искусств» является основанием философско-художественного творчества.

Ключевые слова: методология гуманитарных наук, «синтез искусств», экзистенциальная проза, Леонид Андреев.

Annotation. The article analyses various problems of «synthesis of arts» in the context of the contemporary methodology of the humanities. The author investigates Leonid Andreev's existential prose through cultural-historical approach. This approach enables as to show that the «synthesis of arts» is basis of philosophical and artistic creativity.

Keywords: methodology of the humanities, «synthesis of arts», existential prose, Leonid Andreev.

Феномен «художественного синтеза», совмещения, соединение различных видов искусств в едином художественном целом можно исследовать по-разному – в психологическом ракурсе, в социальном, в эстетическом. В данной статье предпринята попытка соотнести «синтетическое начало» в искусстве с личностью писателя. Такой

* Работа выполнена при финансовой поддержке гранта РГНФ. Проект № 09-0300107а.

культурно-исторический по своей сути подход, как мне представляется, дает своеобразный взгляд на совмещение в личности творца различных художественных способностей, через синтез которых он воспринимает мир и выражает себя в своих произведениях. Фигура Леонида Николаевича Андреева (1871–1919), обладавшего не только интуицией писателя, но и талантом художника, в данном случае особенно «показательна». «Он синтез нашей эпохи, – сказал о нем К.И. Чуковский, – под сильнейшим увеличительным стеклом»¹.

Леонид Андреев свободно сочетал в творчестве элементы различных эстетических концепций, не отдавая предпочтения ни одной из них. «И когда символизм потребует от меня, чтобы я даже сморкался символически, – писал он в 1913 г. А.В. Амфитеатрову, – я пошлю его к черту; и когда реализм будет требовать от меня, чтобы даже сны мои строились по рецепту купринских рассказов – я откажусь от реализма»². Андреев страстно желал «быть свободен, как художник», именно поэтому он, по собственному признанию, хотел «стоять вне каких бы то ни было программ»³. В 1907 г. в беседе с корреспондентом газеты «Русское слово» Андреев высказал свое творческое credo: «Я лично пишу свои вещи, как пишется. <...> Не от теории к образам, а от художественных образов к теории. <...> Моим идеалом является богатейшее разнообразие форм в естественной зависимости от разнообразия сюжетов. Сам сюжет должен облечься в свойственную ему форму. Пусть индивидуальность художника сказывается не в неподвижности форм, а в самом их разнообразии»⁴.

Постановка важнейших философских проблем требовала от писателя поиска соответствующих художественных средств и новых форм для их воплощения. «Раздробленность, конкретность натуралистического письма, робость и связанность приемов символизма не дают ни тому, ни другому охватить столь широкие и общие темы, как жизнь отдельного человека или явления голода, войны, революции»⁵, – писал Андреев и формулировал суть «новой формы»: «упразднение натуралистической видимости при сохранении строго реалистических основ»⁶, «широкий синтез, обобщение целых полос жизни»⁷. Он вырабатывает собственный, синтетический по своей сути метод, где форма, являясь сосредоточием творческого начала, «есть только граница содержания, им определяется, из него естественно вытекает»⁸. В произведениях Андреева не только причудливо переплетаются различные художественные методы (романтизм, реализм, символизм, экспрессионизм и проч.), но и соединяются элементы реального и ир-

реального, бытийного (или социального) и метафизического. Завершая работу над философской драмой «Жизнь Человека» (1906), он сообщал Г.И. Чулкову: «<...> взял я для пьесы совершенно новую форму – ни реализм, ни символизм, ни романтика, – а что, не знаю – и очень хочется мне услышать мнение сведущих людей»⁹. В интервью Андреев называл в качестве источников художественной формы этой пьесы живописные полотна А. Дюрера и театр Петрушки¹⁰. «Кто я? – спросит Андреев у Горького в декабре 1912 г. – Для благороднорожденных декадентов – презренный реалист, для наследственных реалистов – подозрительный символист»¹¹.

Можно сказать, что Леонид Андреев выразил практически все тенденции развития искусства, культуры и литературы на рубеже XIX–XX вв. Критик Н. Ашешов, современник Андреева, считал, что писатель пошел «своим и притом новым путем. Это путь синтетический»¹². Склонность «к синтетическому трактованию жизни, к сочетанию чисто художественных целей с задачами философского порядка» отмечал у Андреева и литературовед Л. Войтоловский¹³. По этой причине писателя не могут принять ни реалисты, ни модернисты, ни символисты. По мнению писателя И. Ясинского, Андреев «должен быть назван родоначальником какого-то нового течения в литературе»¹⁴.

Занятия живописью, увлечение фотографией, музыкой находят свое выражение в литературном творчестве Леонида Андреева. Новаторские идейно-художественные искания приводят писателя к использованию выразительных приемов смежных искусств. «Природа или натура в живописи, как и в литературе, дают мне только материал, и я его уже перерабатываю в своей лаборатории, и это новое и похоже и не похоже на жизнь»¹⁵, – признавался он в беседе с В.В. Брусяниным. Поиск «реального в ирреальном, символа в конкретном»¹⁶, являясь особенностью художественного мышления писателя, определит не только литературное творчество, но и его живописные импровизации: «Натуры я не любил и всегда рисовал из головы», – признавался Андреев в автобиографической справке. И дальше пояснял: «Фантазировал я бесконечно: был у меня огромный альбом “рож”, штук триста, и года два или три я провел в мучительных поисках “Демона”»¹⁷. Сложная синтетическая природа художественного творчества Андреева, в которой «присутствуют новые невиданные элементы», была отмечена К.И. Чуковским: «<...> г. Андреев – художник-философ, художник, стремящийся воплотить в образах не бытовые стороны какого-нибудь движения какого-нибудь отдельного че-

ловека – а отвлеченные идеи, категории абстрагирующего мышления...»¹⁸.

Отмечу, что «художественный синтетизм» можно считать своеобразной чертой русского искусства того времени. И как и многие другие русские писатели (А. Белый, Н. Рерих, А. Скрябин, В. Брюсов, Вяч. Иванов, А. Блок, Ф. Сологуб), Леонид Андреев полагал, что цель его творчества «свободная человеческая мысль, вечно пытающаяся, вечно ищущая, и как лучшее выражение ее – искусство, литература»¹⁹. Причем такой взгляд на роль литературы был обусловлен именно синтетическим видением мира. *«Ибо само слово принадлежит ко второй действительности, само по себе оно картина, рассказ, сочинение»*²⁰, – говорил Андреев в письме к Б. Зайцеву, выражая по сути философскую позицию. В своем понимании художественной природы слова Андреев близок к идеям П.А. Флоренского, для которого «художество изобразительное стоит на границе словесного повествования, но без словесной ясности»²¹. Искусство и художественная литература, органично связанные между собой в едином, культурно-синтетическом целом, раскрывают разные грани творческого дарования писателя. Живописный талант Андреева, работы которого экспонировались в 1913 г. в Петербурге и получили одобрение И.Е. Репина и Н.К. Рериха, накладывает отпечаток на его художественно-философские искания, в которых границы между живописью, прозой и даже музыкой становятся едва уловимыми. И представляется, что именно это «синтетическое начало» как раз и определяло тот художественно-философский взгляд на мир, который так характерен для Леонида Андреева.

В творчестве Андреева старые, казалось бы, теряющие свой смысл, свою конкретность вопросы существования человека вновь обретают живую остроту, обретают плоть художественных образов, которые, в своем движении, разворачиваются в экзистенциальную по своему идейному содержанию образную философию. Андреев как философ и мастер слова считал, что художник не должен детально описывать действительность. Писатель вправе изображать лишь сгустки подлинно существующего мира, его «сущность», «вино». В беседе с Горьким Андреев шутливо хвастался: «Я, брат, иногда сам удивляюсь, до чего ловко и метко умею двумя, тремя словами поймать самое существо факта или характера»²². Путем философского обобщения, «отбрасывая детали, оставляя только общее, синтетическое»²³, можно, по мнению Андреева, более глубоко понять и осмыс-

лить бытие: «Нужно именно описывать вообще реку, вообще город, вообще человека, вообще любовь. Какой интерес в конкретности?»²⁴, – размышлял он в беседе с В. Вересаевым.

Стремясь раскрыть глубинный смысл изображаемых явлений, Андреев часто сознательно отказывался от реалистического описания «голой, бесстыжей действительности». «Быть может, в ущерб художественности, которая непременно требует строгой и живой индивидуализации, я иногда умышленно отклоняюсь от обрисовки характеров. Мне не важно, кто “он” – герой моих рассказов: поп, чиновник, добряк или скотина. Мне важно только одно – что он человек и как таковой несет одни и те же тяготы жизни»²⁵. «Отражение жизни, рассказ о жизни, представление, как живут» Андреев передает, рисуя словом выразительные картины жизни, создавая реальные (а иногда условные, деформированные) образы действительности. Самостоятельными приемами изобразительности, охватывающими мир во всей его полноте, у Андреева являются символ, слово-образ или же даже бессловесный, невыразимый словами образ-лейтмотив. Прибегая к помощи метафорической символики, он стремится осветить основные вопросы человеческого духа и всебытия, сквозь обыденность увидеть онтологическое, гносеологическое, сущностное, экзистенциальное, составляющее основу жизни человека. В творчестве Андреева, как и у символистов (которых он не понимал и не любил²⁶), символ используется как аллегория, «выражающая идейный смысл образа: философский, религиозный, общественный»²⁷. Но андреевский символизм в несравнимо большей степени онтологичен, так как символ вырастает из действительности, а не противостоит ей: «<...> я ненавистник голого символа»²⁸, – признавался писатель в одном из своих писем к Вл.И. Немировичу-Данченко. Андреев, которого «декаденты» приглашали сотрудничать с символистским журналом «Весы», говорил Горькому: «Не пойду. Не люблю их. У них за словами я не чувствую содержания, они “опьяняются” словами, как любил говорить Бальмонт»²⁹. Сам же Андреев, как и художники слова, о которых он пишет в своем фельетоне, посвященном спектаклю по драме Ибсена, мыслит «образами, *живыми представлениями*, а не понятиями»³⁰. В философских символах у Андреева даны, если говорить словами Н.А. Бердяева, «не условные знаки душевных переживаний человека, а обязательные знаки самой первожизни, самого духа в его первореальности, даны связующие пути между миром природным и миром духовным»³¹.

Символические образы у Андреева, как и у Белого, есть «живая цельность переживаемого содержания сознания»³². Прямо не обозначая своих чувств, Андреев-писатель проявляет себя в создаваемом словом зримом, эмоционально окрашенном, живописном образе. В андреевских произведениях всегда господствует тот или иной образ, символ, группы образов или символов, которые выражают, по сути, философскую основу самого произведения. Облеченные в литературные формы философские антиномии оказываются наиболее адекватным средством выражения сущности человеческого переживания мира. Андреев часто выносит центральный образ-символ в название своего произведения («Стена», «У окна», «Ангелочек», «Бездна», «Ложь», «Красный смех», «Тьма», «Черные маски», «Мысль», «Океан» и др.). Эти и другие образы-символы выводят социально-психологические и бытовые коллизии, описанные в произведениях, на более высокий, философский (онтологический и экзистенциальный) уровень обобщения. Образы стены, тьмы, бездны, толпы, ночи, города или солнца являются магистральными в литературном и художественном творчестве Андреева. И эти образы всегда синтетичны, всегда и «словесны», и «картинны».

В 1912 г. Андреев пишет картину под названием «Один обернулся» (Собрание Пушкинского Дома, Санкт-Петербург), наполненную глубоким идейно-эстетическим, философским содержанием. Картина выдержана в мрачных коричнево-серых тонах. В центре полотна изображена тонущая в легкой молочно-голубой дымке мощеная дорога, по которой бредет вереница фигур-призраков в бесформенных серых балахонах. По бокам глухой стеной высятся каменные дома, гладкие камни которых покрыты грязно-зеленоватым налетом. Из зарешеченного окна льется в ночную темноту кроваво-красный свет, зловещие отблески которого горят на одеянии того, Кто оглянулся. Его (возможно, «Некоего в Сером») маленькая голова с глубоко запавшими глазницами, повернутая в сторону зрителя, напоминает обтянутый кожей череп.

В этой картине собрана воедино вся образно-цветовая символика, имеющая определяющее значение для творчества Андреева: образы ночи, города, стены, железной решетки, окна, дороги, призраков и важные цвето-световые соответствия черного, красного, серого и белого. Символичность каждого живописного образа-символа, определенные сочетания красок и световых эффектов удивительно точно передают суть экзистенциального мировоззрения писателя, рас-

крывают смысл его философского поиска. Словесная живопись Андреева также построена на красочных контрастах: «Любопытно, что в живописи я любил рисунок и был плохим колористом: черная, белая, синяя краски, а если иные, то грубые, в основных тонах. То же, кажется, осталось и в литературе»³³, – писал он В. Львову-Рогачевскому в 1908 г. Картины и рисунки Андреева, являясь неотъемлемой частью творческого процесса писателя-живописца, позволяют уловить глубинный смысл тех или иных художественных образов, концепцию литературных произведений и авторское понимание многих художественно-эстетических проблем. И это позволяет мне уточнить его экзистенциалистскую, по своему идейному содержанию, позицию даже не как трагический, но как пессимистический экзистенциализм, отчасти мрачно-безнадежный, отчасти – нигилистический.

Одно из самых субъективных произведений Андреева – написанная в духе литературы экспрессионизма повесть «Красный смех» (1904), явившаяся откликом на события Русско-японской войны. Леонид Андреев, писатель «анализа и синтеза жизни и человеческого духа»³⁴, обращается к экзистенциальной ситуации – жизни человека перед лицом смерти. Он сознательно отказывается от изображения конкретных социально-исторических примет Русско-японской войны, так как считает, что «факты войны всегда приблизительно одинаковы»³⁵. Критик журнала «Современный мир» М.П. Неведомский выделяет некоторые приемы, используемые Андреевым в своих произведениях, в том числе в «Красном смехе»: «Смысл и тон» его произведений «глубоко двойственны: то схема и шарж, или символ, превращенный почти в аллегория, то явственно личные ноты»³⁶. Андреев при помощи слов-образов, передающих «рыдающее отчаяние» (М. Горький), создает «схему ужаса войны»³⁷ или, как он сам говорил, «дерзостную попытку, сидя в Грузинах, дать психологию настоящей войны»³⁸. «Это – война <...> невидимая, бесформенная, скрытая»³⁹, – так скажет впоследствии о событиях тех лет А. Белый. Андреев стремится раскрыть философско-этическую, бытийную сущность происходящего. Каждый образ, каждый персонаж в этой повести одновременно личностен и коллективен и, наконец, безвременен⁴⁰.

Экспрессивно-символический образ безумного «красного смеха», сконцентрировавший в себе опыт личных переживаний и впечатлений, Андреев «увидел» во время отдыха в Ялте, где он оказался свидетелем несчастного случая: «А нынче вечером возле нашей дачи взрывом ранило двух турок, – напишет он в письме к Горькому

от 6 августа 1904 г., – одного, кажется, смертельно, вырвало глаз и пр. <...> И я видел, как несли одного из них, весь он, как тряпка, лицо – сплошная кровь, и он улыбался странной улыбкой, так как был он без памяти. Должно быть мускулы как-нибудь сократились и получилась эта скверная, красная улыбка»⁴¹. Своеобразно переплавляя это бытовое происшествие вместе с газетными корреспонденциями с театра военных действий и рассказами очевидцев, Андреев создает ужасы войны в духе гротескно-экспрессивных образов Ф. Гойи: «...перед моими глазами на месте бледного лица было что-то короткое, тупое, красное, и оттуда лила кровь, словно из откупоренной бутылки, как их рисуют на плохих вывесках. И в этом коротком, красном, текущем продолжалась еще какая-то улыбка, беззубый смех – красный смех»⁴².

Вся система художественно-изобразительных средств «Красного смеха» направлена на то, чтобы запечатлеть сиюминутное настроение или мгновенные оттенки восприятия войны героями. Андреев использует фантастический гротеск, мистические элементы, сгущенные краски, символы, аллегии: «Теперь, когда я один, война безраздельно владеет мною и стоит, как непостижимая загадка, как страшный дух, которого я не могу облечь плотью. Я даю ей всевозможные образы: безглавого скелета на коне, какой-то бесформенной тени, родившейся в тучах и бесшумно обнявшей землю, но ни один образ не дает мне ответа и не исчерпывает того холодного, постоянного отупелого ужаса, который владеет мною»⁴³. Сам же центральный динамичный образ «красного», «кровавого смеха» является гротескно-фантастическим символом войны, зла, жестокости и сумасшествия людей с «прорванными животами, размолотой грудью, вырванными глазами». «Красный смех» живет обособленной жизнью, он «имеет» свое лицо, его видят и слышат герои, находящиеся на грани душевного помешательства: «Что-то огромное, красное, кровавое стояло надо мною и беззубо смеялось. Это красный смех. Когда земля сходит с ума, она начинает так смеяться. Ты ведь знаешь, земля сошла с ума. На ней нет ни цветов, ни песен, она стала круглая, гладкая и красная, как голова, с которой содрали кожу»⁴⁴.

Художественное видение писателя проявляет себя прежде всего в цветописии. Почти в каждом своем произведении Андреев воспроизводит особую стилевую атмосферу. Для ее создания он использует краски определенных тонов, помогающие проявить интеллектуально-психологическое состояние персонажей. Для «Красного смеха» Андреев-художник выбирает не только нервные, «кричащие», резко

экспрессивные средства выразительности, но и определенную цветовую символику, отличающуюся повышенной эмоциональностью и определенным ассоциативным смыслом. Сама поэтика названия актуализирует цвето-световой ряд повести. Практически все события в повести окрашены в красный цвет всех мыслимых оттенков и интенсивностей: багровый, багрово-красный, темно-красный, смутно-красный, красноватый, огненный, огненно-красный, кровавый и даже цвет копченого мяса. Весь мир в «Красном смехе» омыт кровью, красный цвет всюду: «Друзья! – продолжал доктор, обращаясь к стонущим, изуродованным теньям. – Друзья! У нас будет красная луна и красное солнце, и у зверей будет красная веселая шерсть, и мы сдерем кожу с тех, кто слишком бел, кто слишком бел... Вы не пробовали пить кровь? Она немного липкая, она немного теплая, но она красная, и у нее такой веселый красный смех!...»⁴⁵ Красный (кровавый) цвет становится сущностной характеристикой всего мира, обьятого войной, болью, слезами и ненавистью.

«Красный смех» построен на резких цветовых контрастах: к цветам крови и рваного мяса Андреев добавляет черно-белую гамму. Благодаря контрасту белых, черных и красных пятен, переходам от света к тени писателем-художником не только воссоздается «кровавый и дикий кошмар» войны, но и подчеркивается нелепость, абсурдность происходящего: «Недалеко от меня лежит кто-то голый спиной кверху. По тому, как равнодушно уперся он лицом в острый и горячий камень, по белизне ладони опрокинутой руки видно, что он мертв, но спина его красна, точно у живого, и только легкий желтоватый налет, как в копченном мясе, говорит о смерти»⁴⁶. Реже в повести встречаются оттенки желтого, розового, синего, зеленого, и всего лишь один раз фигурируют коричневый и серый цвета. Писатель-художник ограничивает свою палитру двумя-тремя красками, а иногда доходит до монохромности, стремясь добиться предельной выразительности доминирующего тона цветовой композиции: «...все кругом было красно от крови. Само небо казалось красным, и можно было подумать, что во вселенной произошла какая-то катастрофа, какая-то странная перемена и исчезновение цветов: исчезли голубой и зеленый и другие привычные и тихие цвета, а солнце загорелось красным бенгальским огнем»⁴⁷. Примечателен тот факт, что различные слова, выражающие цвет, не только обозначают в повести состояние души героя, но они – само это состояние: «Необходимо объяснить, а разве ей объяснишь? Если бы ты знал, что она пишет! Что она пишет! И ты

не знаешь, у нее слова – седые»⁴⁸. Ставшие «седыми» слова выражают, не называя, чувства матери, пишущей письма сыну на фронт.

Цветовое решение «Красного смеха» органично связано с музыкальным оформлением повести. Музыка, звучащая на страницах произведения, удивительно точно выражает «атмосферу смерти» и душевное состояние героев, почувствовавших «Это»: «Молча, теряя сознание от ужаса, стояли мы вокруг потухшего самовара, а с неба на нас пристально и молча глядела огромная бесформенная тень, поднявшаяся над миром. Внезапно, совсем близко от нас, вероятно, у полкового командира, заиграла музыка, и бешено-веселые, громкие звуки точно вспыхнули среди ночи и тишины. С бешеным весельем и вызовом играла она, торопливая, нестройная, слишком громкая, слишком веселая, и видно было, что и те, кто играет, и те, кто слушает, видят так же, как мы, эту огромную бесформенную тень, поднявшуюся над миром»⁴⁹. «Красный смех» появляется в самые критические моменты, когда человеческий разум, пытающийся разгадать загадку войны, заходит в тупик и возникает ощущение приближающегося конца мира. Андреев приходит к выводу о том, что человек бессилен понять или объяснить войну, а главное – предотвратить ее. «Война – безумие»⁵⁰, – пишет он Горькому в ноябре 1904 г. Сумасшествие является единственным спасением для героев повести, одиноких и обреченных, разум которых «не хочет, не может помириться с войною и гибнет»⁵¹: «Я не понимаю войны и должен сойти с ума, как брат, как сотни людей, которых привозят оттуда. И это не страшит меня. Потеря рассудка мне кажется почетной, как гибель часового на своем посту»⁵².

Большое значение в создании образа «красного смеха» играет тембровое звучание музыкальных инструментов, встречающихся на страницах повести. Для соло «безумия и ужаса» Андреев, тонко чувствующий и превосходно понимающий музыку, выбирает трубу. Именно этот медный духовой инструмент, обладая холодным металлическим звучанием, предвещает своими дикими, необузданными звуками верхнего, отчаянно кричащего регистра «кровавый и дикий кошмар»: «А тот в оркестре, что играл на трубе, уже носил, видимо, в себе, в своем мозгу, в своих ушах, эту огромную молчаливую тень. Отрывистый и ломаный звук метался, и прыгал, и бежал куда-то в сторону от других – одинокий, дрожащий от ужаса, безумный. И остальные звуки точно оглядывались на него; так неловко, спотыкаясь, падая и поднимаясь, бежали они разорванной толпою, слишком гром-

кие, слишком веселые, слишком близкие к черным ущельям, где еще умирали, быть может, забытые и потерянные среди камней люди»⁵³. Определенный звук у Андреева является способом сочетания конкретного с абстрактным, возможностью через единичное выразить общее.

В «Красном смехе» наряду с мелодическими образами важен образ тишины, который подчеркивает музыкальность повести. «Могильная тишина», тождественная музыке смерти, наделяется Андреевым особой психологической функцией: «И вдруг сразу стало так необыкновенно тихо, как бывает только там, где много мертвых. Все звуки замерли, и сам багровый свет приобрел неуловимый оттенок мертвенности и тишины, стал неподвижный и слегка тусклый»⁵⁴. Но напряженной тишины, которая следует за какофонией звуков войны (криков, выстрелов, стонов), не способен выдержать человеческий рассудок, поэтому герой повести, как и его брат, сходит с ума: «Теперь он спокоен, пока при нем говорят, производят шум, кричат, и он тогда прислушивается и ждет; но стоит наступить минутной тишине – он хватается за голову, бежит на стену, на мебель и бьется в припадке, похожем на падучую»⁵⁵.

Музыкальное сопровождение является значимым сюжетно-композиционным элементом многих андреевских произведений и еще одной важной компонентой его синтетического мировосприятия. Для описания сложного душевного мира человека или раскрытия философской идеи произведения писатель использует песню, мелодию или какой-то музыкальный мотив. «Как самое непосредственное и острое орудие психизма, музыка лучше всего пригодна для целей художественно-психологических»⁵⁶, – считал Андреев. В музыке он видит средство, с помощью которого можно передать все то, что не в силах выразить художественное слово. «Нет почти ни одного папиного рассказа, ни одной пьесы, – пишет его дочь, Вера Леонидовна, – где бы не упоминалась или не воспроизводилась какая-нибудь песня или музыкальное произведение. Одна из его пьес так и называется “Собачий вальс”, а название другой, “Дни нашей жизни”, заимствовано из студенческой песни того времени»⁵⁷. И далее продолжает: «К сожалению, в музыке папа не мог так проявить себя, как в литературном творчестве или в живописи. Музыка служила только фоном, дополнительным аккордом для полнейшей обрисовки душевного состояния его героев, в то время как живопись была проявлением его собственного душевного мира – в своих рисунках папа мог полностью выра-

зять свои фантазии и мечты»⁵⁸. Особая музыкальность андреевского стиля была отмечена А. Амфитеатровым: «Леонид Андреев распоряжается своим словом совершенно так же, как Мейербэр распоряжался звуками, с тою же пестротой громадного и шумного оркестра, с теми же прыжками от *pianissimo* к *fortissimo*, с тем же зловещим грохотом ударных инструментов и громом и ревом меди, с теми же хорами на фоне оргий и оргиями под сводами храмов, с тою же сладкозвучностью – по востребованию, и жестокою грубостью, даже вульгарностью – акkurat, когда надо»⁵⁹. Мастерство владения Андреевым художественной силой слова можно сравнить с музыкальным гением, владеющим искусством оркестровки, с её безграничными темброфактурными возможностями передачи всех нюансов человеческой речи, чувств, мыслей и эмоций. Музыкальность андреевской прозы, ее отчетливо выраженная ритмическая организация была отмечена К.И. Чуковским, который вспоминал о том, как работал писатель: «Шагает по ковру, пьет черный чай и четко декламирует; пишущая машинка стучит как безумная, но все же еле поспевает за ним. Периоды, диктуемые им, были подчинены музыкальному ритму, который нес его на себе, как волна. Без этого ритма, почти стихотворного, он не писал даже писем»⁶⁰.

Оглушительное воздействие на читателей андреевского «Красного смеха», как и на зрителей «Бедствий войны» Ф. Гойи, объясняется не только их страшными символами, но и их конкретикой⁶¹. Леонид Андреев, как и его любимый живописец, рисуя на страницах повести жуткую по своей достоверности картину, скрупулезно воспроизводит натуралистические детали насилия, мучений, массовых убийств: «Одни, точно сослепу, обрывались в глубокие воронкообразные ямы и повисали животами на острых кольях, дергаясь и танцуя, как игрушечные паяцы; их придавливали новые тела, и скоро вся яма до краев превращалась в копошащуюся грудку окровавленных живых и мертвых тел. Отовсюду снизу тянулись руки, и пальцы на них судорожно сокращались, хватая все, и кто попадал в эту западню, тот уже не мог выбраться назад: сотни пальцев, крепких и слепых, как клешни, сжимали ноги, цеплялись за одежду, валили человека на себя, вонзались в глаза и душили. Многие, как пьяные, бежали прямо на проволоку, повисали на ней и начинали кричать, пока пуля не кончала с ними»⁶². Зрелище смерти у Андреева ничем не смягчается и выступает во всей своей потрясающей правде. Изошренные способы массового убийства: проволочные заграждения, «волчьи ямы» с ост-

рыми кольями на дне, разрывные фугасы – все эти военные реалии акцентированы писателем и предельно сгущены. Андреев, как и Гойя, стремится максимально приблизить изображаемое – сколь бы ужасным оно ни было – к себе и своему читателю. «Каждое слово должно быть, как жернов, – писал Андреев Г.И. Чулкову, – и между ними в порошок должна стираться душа читающего – вот как нужно писать»⁶³. Действительно, андреевские образы-символы воздействуют на читателя суггестивно, «ударяют по нервам», заражают своим настроением. Ибо это глубоко символическое, если угодно, концептуальное настроение переживается автором «синтетично», во всей его жизненной правдивости, во всех его красках. На грани безумия.

Полным апофеозом «безумия и ужаса» войны является необыкновенно яркая, и вместе с тем кошмарная, бредовая картина из «нелепого и страшного» сна героя: «Что-то зловещее горело широким и красным огнем, и в дыму копошились чудовищные уродцы-дети с головами взрослых убийц. Они прыгали легко и подвижно, как играющие козлята, и дышали тяжело, словно больные. Их рты походили на пасти жаб или лягушек и раскрывались судорожно и широко; за прозрачную кожей их голых тел угрюмо бежала красная кровь – и они убивали друг друга, играя. Они были страшнее всего, что я видел, потому что они были маленькие и могли проникнуть всюду»⁶⁴. М. Горький, считая рассказ «чрезвычайно важным, современным и сильным», полагал, что «Красный смех» «для большего впечатления нужно оздоровить»: «Мне кажется, что газетная вырезка, приклеенная мною сверху письма, могла бы резче и ярче подчеркнуть твою мысль, чем 15-й отрывок. Подумай – дети! Пожалуйста, Ленька, выбрось <...>»⁶⁵. Андреев же, защищая право художника свободно создавать образы, аккумулирующие в себе авторское понимание, авторскую субъективность, отвечал: «Оздоровить – значит уничтожить рассказ, его основную идею, – восклицал он в письме от 17–18 ноября 1904 г. – Здоровая война – достояние прошлого; война сумасшедших с сумасшедшими – достояние отчасти настоящего, отчасти близкого будущего. Моя тема: *безумие и ужас*»⁶⁶. Андреев стремился показать и свое отношение к происходящему, так как оно – «также факт, и весьма немаловажный»⁶⁷. Под впечатлением «Красного смеха» И.Е. Репин задумал картину-аллегию против войны.

Соединения гротеска и реальности, аллегии и фантастики с философским анализом действительности – все это, как уже отмечалось не раз, сближает прозу Андреева с литературным и художест-

венным творчеством экспрессионистов и полотнами Ф. Гойи. Андреев вполне независимо от испанского мастера, о существовании которого тогда еще не подозревал, нащупал те же пути в изображении ужасов и бедствий войны. «Кто-то из знакомых, – рассказывал писатель историю своего приобщения к творчеству Ф. Гойи, – остановил мое внимание на том, что будто бы легко установить духовное родство между мною и Гойей. Будто бы есть сходство в выборе сюжетов и в трактовке их, есть сходство и в художественных переживаниях. Это меня заинтересовало, и во время путешествия за границей я присмотрелся к работам Гойи и полюбил этого изумительного художника. Это было в то время, когда я писал “Красный смех”»⁶⁸.

Отдельное издание «Красного смеха» Андреев хотел сопроводить усиливающими впечатление офортами Франциска Гойи из серий «Капричос» и «Бедствия войны». В декабре 1904 г. Андреев писал К.П. Пятницкому: «Для меня совершенно выяснился план отдельного издания “Кр<асного> смеха”. Я видел альбом Гойи “Ужасы войны”, это до того удивительно хорошо, до того подходит к рассказу и в совокупности с ним создает нечто единственное – что чуть не спятил. Восторг! Формат – “Мира искусства”, бумага толстая, по виду старая, с оборванными краями. Шрифт крупный, старый, большие поля. На отдельных листах 15–20 рисунков Гойи. Ни заставок, ни виньеток. По одной стороне полей через всю книгу пройдет одна линия – сумасшедшая линия: обрывающаяся, путающаяся в узлах, местами обрывается, дрожит. Восторг!»⁶⁹. По разным причинам осуществить подобный замысел не удалось. Но общеизвестно, что украшением огромного кабинета Андреева служили увеличенные копии с офортов Гойи, выполненные углем и карандашом самим Леонидом Николаевичем⁷⁰: «На одной из них изображен черт, которому стригут ногти, на другой – старец с крыльями летучей мыши за плечами строчит что-то гусиным пером в большой книге, лежащей у него на коленях»⁷¹, – вспоминает В. Беклемишева. Андреев не просто делает копии с офортов Гойи, он и творчески преображает увиденное, усиливая мрачный, гнетущий эффект картин.

Интересен тот факт, что Андреев не только выбирает офорты Гойи для оформления предполагаемого издания, но и переводит названия офортов. Причем переводы, сделанные писателем, образны, точны и порою более удачны и безошибочны, чем общепринятые. К примеру, название серии «Los Desastres de la Guerra» принято переводить как «Бедствия войны». Андреев же дает два перевода: «несча-

стью» и «ужасы» войны⁷². Леонид Андреев специально иначе переводит названия работ Ф. Гойи, внося в изображение свое собственное видение, во многом созвучное столь же символичным, обобщенным до философичности переживаниям художника.

Примечания

¹ Чуковский К.И. Леонид Андреев // Чуковский К.И. Собр. соч.: В 15 т. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. – Т. 6. – С. 163.

² Беклемишева В.Е. Воспоминания о Леониде Андрееве // Реквием: Сборник памяти Леонида Андреева / Под ред. Д.Л. Андреева и В.Е. Беклемишевой. – М.: Федерация, 1930. – С. 261.

³ Андреев Л.Н. Письмо к Г. Чулкову, № III, 6 декабря 1906 г. // Письма Леонида Андреева / Предисловие и послесловие Г. Чулкова. – Л.: Колос, 1924. – С. 14.

⁴ Эс. Пэ, псевд. В мире искусств. У Леонида Андреева // Русское слово. – М., 1907. – 5 октября. – № 228.

⁵ Андреев Л.Н. Неизданные письма Леонида Андреева: (К творческой истории пьес периода первой русской революции). Письмо к Вл.И. Немировичу-Данченко, № 5 / Вступ. статья, публикация и комментарий В.И. Беззубова // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. – Тарту: Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1962. – Вып. 119. – С. 389–390.

⁶ Андреев Л.Н. Неизданные письма Леонида Андреева: (К творческой истории пьес периода первой русской революции). Письмо к Вл.И. Немировичу-Данченко, № 6 / Вступ. статья, публикация и комментарий В.И. Беззубова // Там же. – С. 390.

⁷ Андреев Л.Н. Неизданные письма Леонида Андреева: (К творческой истории пьес периода первой русской революции). Письмо к Вл.И. Немировичу-Данченко, № 5 / Вступ. статья, публикация и комментарий В.И. Беззубова // Там же. – С. 389.

⁸ Андреев – А.В. Амфитеатрову. <Ваммельсу>, 14 октября 1913 г. // Максим Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. – М.: Наука, 1965. – (Литературное наследство; Т. 72). – С. 540.

⁹ Андреев Л.Н. Письмо к Г. Чулкову, № II, 1906 г. // Письма Леонида Андреева / Предисловие и послесловие Г. Чулкова. – Л.: Колос, 1924. – С. 12.

¹⁰ Андреев Л.Н. Неизданные письма Леонида Андреева: (К творческой истории пьес периода первой русской революции). Письмо к Вл.И. Немировичу-Данченко, № 6 / Вступ. статья, публикация и комментарий В.И. Беззубова // Уч. зап.

Тартуского гос. ун-та. – Тарту: Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1962. – Вып. 119. – С. 390.

¹¹ Андреев – Горькому. <Ваммельсуу. 23 ...26 декабря 1912 г.> // Максим Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. – М.: Наука, 1965. – (Литературное наследство; Т. 72). – С. 351.

¹² *Аиешов Н.* Новое произведение Л.Андреева «Жизнь Василия Фивейского» // Образование. – СПб., 1904. – № 5, отд. 3. – С. 126.

¹³ *Войтоловский Л.* Социально-психологические типы в рассказах Леонида Андреева // Правда. – М., 1905. – № 8. – С. 126.

¹⁴ *Ясинский И.* Привет Куприну // Биржевые ведомости. – СПб., 1914. 3 декабря. – С. 30.

¹⁵ *Брусянин В.В.* Леонид Андреев. Жизнь и творчество. – М.: Кн. изд-во К.Ф. Некрасова, 1912. – С. 73.

¹⁶ *Андреев Л.Н.* Неизданные письма Леонида Андреева: (К творческой истории пьес периода первой русской революции). Письмо к К.С. Станиславскому, № 2 / Вступ. статья, публикация и комментарий В.И. Беззубова // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. – Тарту: Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1962. – Вып. 119. – С. 382.

¹⁷ *Леонид Андреев.* Автобиографические материалы // Русская литература XX века, 1890–1910 / Под редакцией С.А. Венгерова. – М.: Республика, 2004. – С. 340.

¹⁸ *Чуковский К.И.* Дарвинизм и Леонид Андреев: «Второе письмо о современности» // Чуковский К.И. Собр. соч.: В 15 т. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2002. – Т. 6. – С. 246.

¹⁹ Андреев – Горькому. <Петербург.>, 13 августа <1907 г.> // Максим Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. – М.: Наука, 1965. – (Литературное наследство; Т. 72). – С. 292.

20 Книга о Леониде Андрееве. – СПб.; Берлин: Изд-во З.И. Гржебина, 1922. – С. 87.

²¹ Флоренский П. Иконостас. – М.: АСТ, 2001. – С. 80.

²² *Горький М.* Леонид Андреев // Горький М. Полное собр. соч.: В 25 т. – М.: Наука, 1968–1976. – Т. 16. – С. 324.

²³ *Брусянин В.В.* Леонид Андреев. Жизнь и творчество. – М.: Кн. изд-во К.Ф. Некрасова, 1912. – С. 77.

²⁴ *Вересаев В.* Леонид Андреев // Вересаев В. Собр. соч.: В 5 т. – М.: Правда, 1961. – Т. 5. – С. 397.

²⁵ *Чуковский К.* Письма Леонида Андреева // Люди и книги. – М.: Гослитиздат, 1958. – С. 509.

²⁶ См.: *Андреев Л.Н.* Письма Леонида Андреева / Предисловие и послесловие Г.Чулкова. – Л.: Колос, 1924. – С. 8.

²⁷ Бельй А. Метод символизма // Русский артист. – М., 1907. – № 10. – С. 146.

²⁸ Андреев Л.Н. Неизданные письма Леонида Андреева: (К творческой истории пьес периода первой русской революции). Письмо к Вл.И. Немировичу-Данченко, № 2 / Вступ. статья, публикация и комментарий В.И. Беззубова // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. – Тарту: Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1962. – Вып. 119. – С. 387.

²⁹ Горький М. Леонид Андреев // Горький М. Полное собр. соч.: В 25 т. – М.: Наука, 1968–1976. – Т. 16. – С. 333.

³⁰ Андреев Л.Н. Когда мы, мертвые, пробуждаемся // Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Художественная литература, 1990–1996. – Т. 6. – С. 413.

³¹ Бердяев Н.А. Символ, миф и догмат // Бердяев Н.А. Философия свободного духа. – М.: Республика, 1994. – С. 52.

³² Бельй А. Метод символизма // Русский артист. – М., 1907. – № 10. – С. 146.

³³ Львов-Рогачевский В. Леонид Андреев. Критический очерк с приложением хронологической канвы и библиографического указателя. – М.: Русский книжник, 1923. – С. 70.

³⁴ Брусянин В.В. Леонид Андреев. Жизнь и творчество. – М.: Кн. изд-во К.Ф. Некрасова, 1912. – С. 16.

³⁵ Горький М. Леонид Андреев // Горький М. Полное собр. соч.: В 25 т. – М.: Наука, 1968–1976. – Т. 16. – С. 244.

³⁶ Неведомский М.П. Зачинатели и продолжатели. Поминки, характеристики, очерки по русской литературе от дней Белинского до наших. – Пг.: Коммунист, 1919. – С. 320.

³⁷ Козловский Л.С. Леонид Андреев // Русская литература XX века, 1890–1910 / Под редакцией С.А. Венгерова. – М.: Республика, 2004. – С. 361.

³⁸ Вересаев В. Леонид Андреев // Вересаев В. Собр. соч.: В 5 т. – М.: Правда, 1961. – Т. 5. – С. 406.

³⁹ Бельй А. Апокалипсис в русской поэзии // Бельй А. Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. – М.: Республика, 1994. – С. 410.

⁴⁰ Изображая ужасы войны и страдания, которые она несет людям, любимый художник Андреева Ф. Гойя в серии офортов «Бедствия войны» так же отказывался быть «певцом» отдельных героев. Конкретный случай, частный эпизод у испанского мастера наполняется глубоким символическим значением (См.: Прокофьев В.Н. Гойя в искусстве романтической эпохи. – М.: Искусство, 1986. – С. 142).

⁴¹ Андреев – Горькому. <Ялта>, 6 августа <1904 г.> // Максим Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. – М.: Наука, 1965. – (Литературное наследство; Т. 72). – С. 218.

⁴² Андреев Л.Н. Красный смех // Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Художественная литература, 1990–1996. – Т. 2. – С. 118.

⁴³ Там же. – С. 53.

⁴⁴ *Андреев Л.Н. Красный смех // Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Художественная литература, 1990–1996. – Т. 2. – С. 61.*

⁴⁵ Там же. – С. 44.

⁴⁶ Там же. – С. 24.

⁴⁷ Там же. – С. 29.

⁴⁸ Там же. – С. 30.

⁴⁹ Там же. – С. 32–33.

⁵⁰ Андреев – Горькому. <Москва. 14 ...16 ноября 1904 г.> // Максим Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. – М.: Наука, 1965. – (Литературное наследство; Т. 72). – С. 242.

⁵¹ Там же.

⁵² *Андреев Л.Н. Красный смех // Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Художественная литература, 1990–1996. – Т. 2. – С. 53.*

⁵³ Там же. – С. 33.

⁵⁴ Там же. – С. 73.

⁵⁵ Там же. – С. 63–64.

⁵⁶ *Андреев Л.Н. Письмо о театре // Шиповник. – СПб., 1914. – Кн. 22. – С. 278.*

⁵⁷ *Андреева В.Л. Дом на Черной речке // Эхо прошедшего. – М.: Советский писатель, 1986. – С. 27.*

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ *Амфитеатров А. Леонид Андреев // Амфитеатров А. Современники. – М.: Типография А.П. Поплавского, 1908. – С. 128.*

⁶⁰ *Чуковский К. Леонид Андреев // Люди и книги. – М.: Гослитиздат, 1958. – С. 501.*

⁶¹ Л.Н. Толстой, ознакомившись с рассказом, писал Андрееву 17 ноября 1904 г.: «В рассказе очень много сильных картин и подробностей» (*Толстой Л.Н. Письмо Андрееву Л.Н., 17 ноября 1904 г. // Толстой и о Толстом: Новые материалы / Толстовский музей. – М.: Типография Центросоюза, 1926. – Сб. 2. – С. 71).*

⁶² *Андреев Л.Н. Красный смех // Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Художественная литература, 1990–1996. – Т. 2. – С. 28–29.*

⁶³ *Андреев Л.Н. Письмо к Г. Чулкову, № VII, 1907 г. // Письма Леонида Андреева / Предисловие и послесловие Г.Чулкова. – Л.: Колос, 1924. – С. 22.*

⁶⁴ *Андреев Л.Н. Красный смех // Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т. – М.: Художественная литература, 1990–1996. – Т. 2. – С. 60.*

⁶⁵ Горький – Андрееву. <Петербург. 16 ...18 ноября 1904 г.> // Максим Горький и Леонид Андреев. Неизданная переписка. – М.: Наука, 1965. – (Литературное наследство; Т. 72). – С. 243.

⁶⁶ Андреев – Горькому. <Москва. 17 ...18 ноября 1904 г.> // Там же. С. 244.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Брусянин В.В. Леонид Андреев. Жизнь и творчество. – М.: Кн. изд-во К.Ф.Некрасова, 1912. – С. 80.

⁶⁹ Из писем Л. Андреева – К. Пятницкому, (1904–1906) / Публ. Архива А.М. Горького; Вступ. статья, подготовка текста и комментарий Вадима Чувакова // *Вопр. литературы*. – М.: Известия, 1971. – № 8. – С. 166.

⁷⁰ См. фото: Л.Н. Андреев около собственных копий с офортов Ф. Гойи на даче в Ваммельсуу. Фотографии 1910-х гг. // *Андреев Л.Н. Собр. соч.: В 6 т.* – М.: Художественная литература, 1990–1996. – Т. 6; *Leonid and the Devils* // *Leonid Andreyev. Photographs by a Russian writer: An undiscovered portrait of pre-revolutionary Russia* / Edited and introduced by Richard Davies, with a foreword by Olga Andreyev Carlisle. – L.: Thames and Hudson, 1989. – P. 31.

⁷¹ Беклемишева В.Е. Воспоминания о Леониде Андрееве // *Реквием: Сборник памяти Леонида Андреева* / Под ред. Д.Л. Андреева и В.Е. Беклемишевой. – М.: Федерация, 1930. – С. 200.

⁷² См.: *Иезуитова Л.А. Творчество Леонида Андреева, (1892–1906).* – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1976. – С. 80.

П.А. Ольхов

ИСТОРИЗМ ЛЬВА ТОЛСТОГО В ИНТЕРПРЕТАЦИИ АПОЛЛОНА ГРИГОРЬЕВА И НИКОЛАЯ СТРАХОВА*

Аннотация. В статье намечаются возможности изучения философии истории Л.Н. Толстого в перспективе понимающей критики Н.Н. Страхова и А.А. Григорьева. Особое внимание автор уделяет исследованиям А.А. Григорьева, впервые (к началу 60-х годов XIX в.) выявившим проблему историчности Л.Н. Толстого, – соответствия его познавательно-художественных исканий историческим настроениям, распространенным в послепушкинской отечественной литературе.

Ключевые слова: философия истории, парадигма, тип, органическая критика, историчность

Annotation. The paper outlines the possibility to study L.N. Tolstoy's philosophy of history in a perspective of organic or interpretive criticism (N.N. Strakhov, A.A. Grigor'ev). Particular attention is paid to research the critical heritage of Grigor'ev, firstly represented the problem of Tolstoy's historicity – compliance of his cognitive and artistic pursuit with those historical sentiments, widespread 'after Poushkin' in Russian literature.

Keywords: philosophy of history, paradigm, type, organic critiques, historicity.

Лев Николаевич Толстой не оставил особого труда по философии истории; однако тема историчности присутствовала в его философской публицистике, художественных работах, дневниках, за-

* Работа выполнена при финансовой поддержке гранта РГНФ. Проект № 10-0300077а.

писных книжках и объемистой переписке. Усердным и многолетним свидетелем этого исторического движения Толстого был Николай Николаевич Страхов (1828–1896) – автор известной критической поэмы о Толстом, весьма укрепившей толстовскую философскую репутацию, неизменный сторонник уже состоявшегося Толстого, после публикации этой поэмы десятилетиями разговаривавший с ним и о нем. Однако для нас важно, что Страхов воспринимал философско-исторические идеи Толстого в определенной сфере разговора, т.е. выступал как последователь и интерпретатор тех рассуждений о Толстом, авторство которых принадлежало Аполлону Александровичу Григорьеву (1822–1864). Впервые в истории восприятия толстовских работ, еще в самом начале 1860-х годов, когда были изданы только ранние его сочинения, А.А. Григорьев толковал Толстого исторично. Он предпринял усилия для описания в историческом статусе тех познавательных настроений, которыми были проникнуты работы писателя, тогда уже замеченного, но никем не выделенного специально.

В 1861 г. Григорьев работал над статьей о Л. Толстом, о чем сообщал Страхову: «Вся статья *непременно* (conditio sine qua non) должна быть под заголовком “явления, пропущенные нашею критикою: граф Л. Толстой и его сочинения”. Первый ее отдел – общий и называется “Взгляд на отношения современной критики к литературе – vox clamantis in deserto”¹». Тут я рассмотрел все направления, не щадя ни одного»². Ф.М. Достоевский, М.М. Достоевский, Н.Н. Страхов и А.А. Григорьев – основные сотрудники журнала «Время», для которого писалась эта объемистая статья о Толстом, – предпочитали сохранять историчность своих авторских и издательских установок «почвенно», избегая жесткой теоретической ангажированности, к чему были привычны тогда многие «литераторы литературы». Важным признавалось целостное понимание, требующее от авторов и соиздателей особой осмотрительности и откровенности. Специфика стиля Л.Н. Толстого, написавшего к тому времени основные свои работы до «Войны и мира», *историчная мера искренности* его трудов, нимало не похожих на отрешенные от жизни сочинения, стала главным предметом исследовательского интереса, целостной, последовательно почвенной или органической понимающей критики А.А. Григорьева и, что для нас немаловажно, была впоследствии поддержана Н.Н. Страховым.

В опубликованной статье Григорьев подчеркнул содержательный смысл «vox clamantis in deserto». Эта библейская цитата была

выведена из заголовка и обособлена в виде общего эпитафия для того, чтобы уточнить необычное, трудно определимое авторское присутствие Толстого в его «разомкнутом» литературно-жизненном мире. Григорьев писал: «Толстой прежде всего кинулся всем в глаза своим беспощаднейшим анализом душевных движений, своею неумолимою враждою ко всякой фальши, как бы она тонко развита не была и в чем бы она ни встретилась. <...> Он первый посмел говорить вслух, печатно о таких душевных дрязгах, о которых до него все молчали, и притом с такою наивностью, которую только высокая любовь к правде жизни и к нравственной чистоте внутреннего мира отличает от наглости. <...> Никто не задал себе вопросов: подлинно ли искренность эта есть непосредственная, наивная, или в ней есть тоже своего рода надломленность и тронутость? И чем эта беспощадная искренность отличается, например, от искренности столь же несомненной, столь же и даже до цинизма смелой реалиста Писемского или от искренности Островского, которая так проста и так в себе уверена, что никогда и не заботится даже показывать публике, что вот, дескать, какая я, искренность: любуйтесь и ужасайтесь?»³ Очевидно, что вопрос о личности таланта оборачивается для Григорьева проблемой осмысления историчности человеческого существования. С позиции Григорьева Толстой был «гласом, вопиющим в пустыне» потому, что он был историчен, его произведения написаны не извне, но изнутри социальности. Именно историчность Толстого позволяет Григорьеву вывести беспощадную, разрушительно-аналитическую искренность его трудов как единственную в своем роде. Поверхностность уже состоявшихся к тому времени попыток определить место Толстого в общем литературном процессе, в которых никто не решился назвать его единственным из всех и никто не заметил подлинные начала его историчности, дает А.А. Григорьеву возможность начать разговор с Толстым о нем самом.

Замечу, что со стороны Григорьева это было вполне правомерно, поскольку он один из основных сотрудников «Времени» знал Л.Н. Толстого лично. Судя по всему, это знакомство со стороны Толстого никогда не достигало обширной симпатии, какую он проявлял в те годы по отношению к А.В. Дружинину, В.П. Боткину, П.В. Анненкову, И.С. Тургеневу или совсем уж закадычным, многолетним товарищам кн. С.С. Урусову и Б.Н. Чичерину, тогда же или позже писавшим о нем⁴.

Как бы то ни было, Григорьев устремлен к органически откровенному и последовательному истолкованию личности Толстого как писателя, причем не самого по себе, но в кругу русских писателей той эпохи. Он ставит вопрос об историческом опыте, мотивирующем стиль мышления Толстого. Этот исторический опыт мы можем увидеть, говоря словами Григорьева, в «преследующем писателя образе». Фактически речь идет о «конкретном идеале» писателя, в данном случае о Толстом как социальном субъекте⁵. Воспроизведу большой фрагмент из статьи Григорьева о Толстом, где он рассуждает об этом: «У самых объективных, равно как у самых субъективных художников можно доискаться одного главного, преследующего их образа. <...> У Толстого точно так же есть этот преследующий его образ, к которому приковался его анализ, то лицо, от имени которого рассказывает он “Детство, отрочество и юность” и которое в “Семейном счастье” меняет только пол и является женщиной. Образ этот раздвояется, но раздвояется только внешне – в “Записках маркера”, в “Люцерне”, являясь князем Нехлюдовым и представляя только крайние, последние грани того анализа, который отличает героя “Детства, отрочества и юности” от других современных героев. <...> Не “пошлость пошлого человека” обличал Толстой, подобно Гоголю; не смеялся он болезненным смехом Гамлета Щигровского уезда над несостоятельностью так называемого развитого человека, как Тургенев; не противопоставлял он, как Писемский, здоровый, хотя и грубоватый, хотя и несколько низменный взгляд на жизнь мишуре сделанных, заказных или подогретых чувствований; не относился, как Гончаров, к идеализму во имя узкой практичности, к праздной мысли во имя узкого и условного дела»⁶. Первоначально кажется, что Григорьев извлекает стиль мышления Толстого из литературной эпохи, делает его внешним по отношению к стилям других писателей и тем самым оправдывает эпиграф: произведения Толстого – «глас вопиющего в пустыне». Но, добавим мы, следуя за Григорьевым, Толстой вопиет именно в пустыне, он говорит изнутри нее, и Григорьев это очень тонко помечает: «Но вместе с тем чувствовалось всеми, что у него <Толстого> есть что-то общее со всеми исчисленными стремлениями». Следовательно, Толстой как писатель находится не вне литературной «пустыни», но внутри нее.

Что же, по мнению Григорьева, дает нам право говорить о Толстом не только как о «гласе вопиющем», но и как о представителе «пустыни»? Послушаем его ответ: «Близкий к Тургеневу поэтиче-

скою нежностью чувства и глубокою симпатиею к природе, но диаметрально противоположный ему своей суровой трезвостью взгляда, беспощадною ко всем мало-мальски необыденным ощущениям, своей враждою ко всякой фальши, как бы она ни была блестяща, – он <Толстой> этими последними качествами был бы всего ближе к Писемскому, если бы это реализм был ему *прирожден*, а не *порожден* анализом. Своим внешним, враждебно-недоверчивым отношением к идеализму он был бы сходен с Гончаровым, если бы заказным образом поставил себе идеальчик в практичности. С другой стороны, своей беспощадностью к пошлости, таящейся не только в пошлом, но во всяком человеке, он как будто развивает задачи Гоголя, но он не плачет ни о каком разбитом кумире, ни о каком условно-прекрасном человеке. Общего у него со всеми этими задачами эпохи одно: отрицание»⁷.

Однако, признавая эту общность Толстого с задачами литературной эпохи, Григорьев говорит о нем как «о временной жертве отрицательного процесса»⁸ и тем самым оправдывает его как писателя, укорененного в истории глубже других. «Отрицанием он, по происхождению и воспитанию разъединенный с почвою, старается, как все, дорыться до почвы, до простых основ, до первоначальных слоев. Особенность его в том, что он роется глубже всех других. Он не удовлетворяется, как Тургенев, тем, чтобы издали благоговейно увидеть почву и поклониться ей в восторге Моисея, узревшего обетованную землю. Ему <...> мало того, чтобы почувствовать только черноземную силу в Уваре Ивановиче⁹, – он хотел бы разгадать и в самом себе поднять эту сиднем сидящую силу. Он не может также, смахнув слои фальшивого идеализма, принять, как Гончаров, за слои настоящие – столь же наносные, но гораздо более грязные слои практичности и формализма; он не останавливается и на тех, по видимому, прочных, но, в сущности, только загрубелых слоях, на которых твердою ногою стоит Писемский; он так же мало способен симпатизировать, положим, хоть Задор-Мановскому или даже Павлу Бешметеву, как Ельчанинову и Бахтиарову, так же мало тетушке ипохондрика Соломонеде, как и Дурнопечину¹⁰. <...> С идеалами же на воздухе, со всяким созиданием сверху, а не снизу, с тем, что погубило нравственно и даже физически самого Гоголя, он способен помириться всего менее. <...> Он только роется вглубь, добросовестно роется, руководимый своим необычайным анализом, и, еще не дорывшись, кончает пантеистическою скорбью “Люцерна” – скорбью за жизнь и

ее идеалы, отчаянием за все сколько-нибудь сделанное в душе человеческой, отчаянием, очевидным в “Трех смертях” из которых самую нормальную является смерть дуба, суровую покорностью судьбе, не щадящей цвета человеческих чувств в “Семейном счастье”, и затем – апатиею, без сомнения, временною и переходною. Апатия ждала непременно на середине такого глубоко искреннего психического процесса, но что она не конец его, – в этом, вероятно, никто из верующих в силу таланта вообще и понявших силу таланта Толстого даже и не сомневается»¹¹.

Григорьев характеризует стиль мышления Толстого, исторически ориентирующий его способ письма, как познавательный интерес, «преследующий» писателя в самых разных его литературно-жизненных состояниях, которые всегда оказываются состояниями крайнего познавательного одиночества – «отчаяния анализа» (отсюда и апатия, неизбежно приходящая на смену «добросовестному рытью»). Именно крайности толстовского анализа, отрицающего завершенность или окончательность чего бы то ни было (в том числе и самого отрицания), подводят Григорьева к выяснению общих смыслов аналитической добросовестной работы Толстого¹². Григорьев исторически оправдывает беспощадное и искреннее толстовское отрицание и поэтому считает необходимым переработать и включить в состав статей о Толстом уже опубликованные им исследования о «цельной натуре Пушкина», поскольку «в ее борьбе с различными тревожившими ее и пережитыми ею идеалами заключается слово разгадки наших стремлений»¹³. Он обращается к Пушкину как к историческому истоку, давшему начало русской литературе как «отрицательному процессу». «Пушкин все наше перечувствовал – от любви к загнанной старине до сочувствий к реформе, от наших страстных увлечений блестящими, эгоистически-обаятельными идеалами до смиренного служения Савелия (“Капитанская дочка”), от нашего разгула до нашей жажды самоуглубления <...> и только смерть помешала ему воплотить наши высшие стремления. <...> Я говорил уже и говорю, что за исключением совершенно новых в литературе нашей явлений, имеющих только общеисторическую, преемственную связь с Пушкиным, каковы со всеми их достоинствами и недостатками Кольцов, Островский, Некрасов и Достоевский, – в нашей современной литературе нет ничего истинно замечательного и правильного, что в своем зародыше не находилось бы у Пушкина»¹⁴. Характеризуя цельность, историческую открытость и образное единство пушкинского опыта,

Григорьев находит, что искреннее отрицание – один из моментов этого историчного опыта. Наиболее ясное и обнадеживающее олицетворение отрицательного начала у Пушкина, «того лица»¹⁵, которое переменчиво и неуклонно все еще уточняется Толстым для себя, – персонаж поздних пушкинских повестей И.П. Белкин. «Весь отрицательный процесс наш, не исключая даже и самого Гоголя, по прямой линии ведет свое начало от взгляда на жизнь Ивана Петровича Белкина. <...> Что же такое этот пушкинский Белкин, – тот самый Белкин, который проглядывает потом под другими формами в повестях Тургенева, – которому в произведениях Писемского страшно хотелось взять верха над фальшиво блестящим и фальшиво страстным типом, – которому с излишком, через меру дает права Толстой?.. Белкин пушкинский есть простой здравый толк, простое здоровое чувство, кроткое и смиренное, – толк, вопиющий против всякой блестящей фальши, чувство, восстающее законно на злоупотребления нами нашей широкой способности понимать и чувствовать»¹⁶. Пушкинский Белкин ничуть не последний герой Пушкина, не «пестрый сор» пушкинской отзывчивости напоследок; напротив, он есть уже литературно-жизненный образ всерьез, образ здравомыслия – дело позднего Пушкина, который уже вполне отдает себе отчет в том, что литература становится жизнью тогда, когда перестает преклоняться перед жизнью, и не принимает литературу за некое исключительно добротное перевоссозданное, чистое средоточие жизни. Белкин существует в историчном познавательном *между*: он именно временно олицетворенный «конкретный идеал» – «законный тип», реальный и в жизни, и в литературе. «Это начало отрицательное, и право оно только как отрицательное, ибо предоставьте его самому себе – оно способно перейти в застой, мертвящую лень, хамство Фамусова и добродушное взяточничество Юсова»¹⁷. С такими, как Белкин, «немыслима никакая история. Из таких не выйдут, конечно, Стеньки Разины, да зато не выйдут и Минины. Увы, на одних добрых и смирных людях, умей они даже и умирать так, как умирает солдат Веленчук у Толстого, будь они и благодущны до пантеистической любви ко всей твари, как старик Агафон у Островского, – далеко не уедешь. Для жизни страстное начало нужно, закваска нужна»¹⁸.

Белкин для Пушкина важен тем, что он находится не в истории «как таковой», но говорит из исторического зазеркалья, заметного только тем, кто знает, что легко принимать образы истории за единственную ее реальность. Не ироник, не теоретик, не скептик,

Белкин в истолковании Григорьева – непосредственное, «удивительное» олицетворение здравого смысла, в котором ограничена и усмирена его беспощадность. Толстому труднее, чем Пушкину: доверие к другому лицу для Толстого – предмет аналитического внимания и литературного разбора. «Любовь к отрицательному смирному типу родилась у нашего автора не непосредственно, как у писателей народной эпохи литературы, а вследствие глубокого анализа. <...> Анализ развивается в нем рано и подкапывается глубоко под основы всего того условного, чем он окружен, того условного, что в нем самом. Доходя до явлений, ему не поддающихся, он перед ними останавливается. <...> Он поражен простотою, неразложимостью этих явлений. И вот простоты, неразложимости добивается он от самого себя, роется терпеливо и беспощадно строго в каждом собственном чувстве, даже в самом том, которое по виду кажется совершенно святым. <...> Анализ в своей беспощадности заставляет душу признаваться себе в том, в чем не всякая душа себе признается, в том, в чем стыдно себе самому признаться. Мудрено ли, что при огромном таланте анализ изощрился до того, что в “Метели” способен влезть в существо воробья, который “притворился, что клюнул”; в “Военных рассказах” развертывает целую ткань пустых представлений, промелькнувших перед человеком в минуту смерти, до поражающей, несомненной правды. <...> Один только тип остается нетронутым, не подвергнутому сомнению – тип простого смиренного человека»¹⁹. Григорьев очень надеется на то, что необычайная аналитическая искренность Толстого свидетельствует о его жизненных надеждах, его «осознаваемой или неосознаваемой» вере в литературу как фактическую данность жизни, не только внешне-исторической, но и его собственной. Искренняя сила анализа должна была помочь Толстому совершить почти невозможное: понять и принять, как бы заново обжить ту почву принципиально неодиноким историчной жизни, в которой укоренен по существу и его конкретный идеал. Григорьев предлагает «узаконить» два таких «конкретных идеала» или, говоря его словами, «типа»: «тип страстный, и тип смиренный», которые автор может синтезировать: «Доходя в иные минуты до отчаяния анализа и оставивши след этого отчаяния в образе князя Нехлюдова (“Записки маркера” и “Люцерн”), утомленный работой анализа, Толстой, по натуре художник, решился хоть раз успокоиться в разрешении психической задачи менее широкой – и дал нам “Семейное счастье”. О достоинствах этого тихого, глубокого, простого и высокопоэтического произведения, с его отсут-

ствием всякой эффектности, с его прямым и неломаным поставлением вопроса о переходе чувства страсти в иное чувство»²⁰.

На этом Григорьев заканчивает истолкование исторического стиля мышления Толстого – явления, «пропущенного критикой», понятного типологически, но между тем, как казалось Григорьеву, отнюдь не завершенного в литературно-личностном отношении, только предварительно понятного онтологически – озадачивающего и обнадеживающего своей беспощадной искренностью, устремленной к некой мере, которая пока все же не установилась. Л.Н. Толстой, сохраняя привычку не отвечать своим критикам, «литераторам литературы», публично промолчит и в ответ на григорьевские статьи; однако через годы, заговорив с Н.Н. Страховым, выскажется вполне решительно.

В письме от 1–2 января 1876 г. к Страхову Л.Н. Толстой замечает: «...я совсем несогласен с вами о делении людей на деятельных и пассивных и о том значении, которое вы придаете тем и другим. Виноват, но я слышу тут отголосок неудавшейся мысли Григорьева о хищных и смирных типах, которой я никогда не понимал. Самое деление неправильно. Противуположное смирному есть бунтующий или горящий, но не хищный. Главное же, самая мысль неверна. Тут вы платите дань, несмотря на ваш огромный, независимый ум, дань Петербургу и *литтературе*. Вы говорите: лучшие силы не деятельны, а те деятельны. Да ведь это только в литературе. То есть одни знают, что сами ничего не знают, и учатся, а другие, невежды и тупицы, ничего не зная, учат и не учатся. Но это только в литературе. А в (маленькой штучке) в жизни? Кто пашет, сеет, нанимает, торгует, распределяет деньги, ездит, набирает солдат, командует, главное, рождает и воспитывает себе подобных и лучших? Все недеятельные, пассивные люди. Это совсем, совсем неверно»²¹. По виду совсем неожиданное, суховатое формальное обличение А.А. Григорьева. «Неправильным делением» Толстой называет то, что он «никогда не понимал»: содержательное несоответствие или даже речевую бедность типологической установки Григорьева-критика своему собственному все время содержательно уточняемому историчному кредо, все сильнее охватывавшему его недоверию к литературе как некоторой жизненной подлинности. Это мнение Толстого перекликается с мнением Страхова, высказанным Толстому в письме от 5 февраля 1876 г.: «В первом томе “Сочинений Ап. Григорьева” (я теперь держу корректуру) речь часто идет об Вас, и я удивляюсь его проницательности. К

Вам он относится с величайшим уважением, но видит в Вас самого крайнего представителя начала, с которыми борется, от которых старается отстоять свое “тревожное начало”, “романтическое веяние”. Книга при всем безобразии изложения будет очень содержательна, очень поучительна; не было человека, который бы в такой степени жил литературой. <...> Григорьев издавна чувствовал Ваше пришествие, но он не верил, что это будет пришествие в славе, и упорно отстаивал то тревожное веяние, среди которого вырос. Мне придется написать хоть небольшое предисловие»²². Чем последовательнее раскрывает Л.Н. Толстой свое неожиданное впечатление о Григорьеве, тем последовательнее и неожиданнее ответы Страхова.

Л.Н. Толстой пишет: «Благодарю вас, дорогой Николай Николаевич, за присылку Григорьева»²³. Я прочел предисловие, но – не рассердитесь на меня – чувствую, что, посаженный в темницу, никогда не прочту всего. Не потому, что не ценю Григорьева – напротив, но критика для меня скучнее всего, что только есть скучного на свете. В умной критике искусства все правда, но не вся правда, а искусство потому только искусство, что оно *все*»²⁴. Н.Н. Страхов отвечает: «Искусство – все, Вы пишете; да так именно и думал Ап. Григорьев, и он один так думал. Можно сказать, что его книга написана *против критики*»²⁵.

Держась своего, Л.Н. Толстой пишет, наконец, о познавательном начале того кредо, которое он издавна вырабатывает и уточняет, о чем только вскользь, стилистически заметил А.А. Григорьев: «Во всем, почти во всем, что я писал, мною руководила потребность собраний мыслей, сцепленных между собой, для выражения себя, но каждая мысль, выраженная словами особо, теряет свой смысл, страшно понижается, когда берется одна из того сцепления, в котором она находится. Само же сцепление составлено не мыслью (я думаю), а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя; а можно только посредственно – словами описывая образы, действия, положения. <...> Так вот почему такая милая умница, как Григорьев, мало интересен для меня. Правда, что если бы не было совсем критики, то тогда бы Григорьев и Вы, понимающие искусство, были бы излишни. Теперь же, правда, что когда 9/10 всего печатанного есть критика, то для критики искусства нужны люди, которые бы показывали бессмыслицу отыскивания мыслей в художественном произведении и постоянно руководили бы читателей в том бесконечном лабиринте сцеплений, в котором и состоит сущность

искусства, и к тем законам, которые служат основанием этих сцеплений»²⁶. Безоговорочное признание Толстым деятельно-единого, невысказываемого, «чего-то другого», познавательного начала, которое как будто неявно сплывает, «сцепляет» внутри и между собою различные мыслительные действия, означает, что в григорьевском предварительном понимании толстовских трудов было немало несбыточного и фактически поспешного. Толстой и не предполагал искать «то лицо» как некую последнюю типологическую очевидность или полноту; его литературно-личностные находки – вполне искренний, широкий горизонт его беспощадного познавательного настроения, аналитически опротестовывающего какую бы то ни было полноту единственного лица. Толстовские «лица», схожие с пушкинским Белкиным, у Толстого характерно немотствуют – как в отношении отвлеченных слов, так в отношении собеседников; их познавательные «сцепления» происходят как бы за пределами лицеприятий. Толстой еще в рассказе «Рубка леса» предложил свое подробное типологическое описание подобных смиренных лиц²⁷. Здесь и «покорный и хлопотливый малороссиянин» Веленчук²⁸, и замеченный А.А. Григорьевым дяденька Жданов, и «слишком смиренный и невидный, чтобы быть произведенным в фейерверкеры»²⁹ и «простодушный и милый» батальонный адъютант³⁰. В еще более раннем «Набеге» к такому типу относится капитан Хлопов, избегающий отвлеченных понятий, которого Григорьев, характерно оговариваясь или ошибаясь, называет в своей статье капитаном Храбровым³¹.

Всесторонне непосредственный Белкин, свидетельствующий о пушкинском мире русской жизни и вполне ясного русского слова, преобразовывается и уточняется Толстым в «Двух различных версиях улья с лубочной крышкой». Изначально иносказательно, отвлеченно и в сцеплениях здесь существует историк Прупру – во всем хваткий и настойчивый, усердно внимательный ко многим свидетелям истории как таковой, которая между тем остается для него только историей лицеприятного трутня как такового, научно, без видимой корысти заинтересованного общими чертами только своего басенно-роевого лица. Прупру, историк *ex professo*, невольно и концептуально лицеприятный трутень, саркастически альтернативен Белкину и характерно безлик. Его собственное имя, постепенно утрачиваемое по ходу историографического изложения (история заканчивается как написанная трутнями, без указания на авторство), звукоподражательно и является в смысловом отношении неотчетливой, скрытой совокупно-

стью различных речевых смыслов, «общим местом» ничьей речи. Мир улья с лубочной крышкой последовательно безлик: разнообразное белкинское начало существенно дифференцировано. Л.Н. Толстой по-своему историзует Белкина: дробит смысловое единство этого лица и одновременно стремится удерживать и расширять это единство иносказательно и исторично. Белкин поучителен для Толстого, но отнюдь не решена проблема Белкина – проблема познавательно неразложимого и невысказываемого в фактической истории, того, что еще А.А. Григорьевым было замечено как «удивительное знание этих нравов и такое любовное и вместе совершенно правильное к ним отношение»³².

«Две версии истории улья с лубочной крышкой» написаны к концу 1880-х годов, десятилетия спустя после того как Толстой с особенным вниманием стал заниматься Пушкиным (первая дневниковая запись о Пушкине сделана еще в 1854 г.³³; первое сильное увлечение пушкинским наследием – в 1856–1857 гг.³⁴; к «Повестям Белкина» особенно внимателен в 1873 г.³⁵); однако и Пушкин, с его интересом к истории, и пушкинский «удивительный» историк Белкин останутся предметом аналитического, дифференцирующего внимания Толстого. Обнаруженная А.А. Григорьевым проблема Белкина, «того лица» в истории, всегда будет тревожить Толстого – как вопрос возвратного и встречного понимания «искреннего своего», исторического другого, существующего прежде исторических теорий и общих концептуализаций исторических смыслов.

* * *

Особое внимание к исследованиям А.А. Григорьева, предвещающим работы Н.Н. Страхова о Л.Н. Толстом, было проявлено Б. Сорокиным еще в работе 1976 г.³⁶; однако вопрос о преемственности Григорьева и Страхова в уяснении или истолковании исторического кредо Толстого остается открытым. Решение этого вопроса затруднено многими обстоятельствами, среди которых заметна и речевая порывистость Григорьева, его склонность увлекаться расхожими словами или именами, хотя бы и обновляя их, – как это произошло в случае с «типом», уже по-своему испытанным и понятым самим Толстым, или «искренностью», о которой знал практически и Толстой и все ближайшие его собеседники. Увлеченно-свободное отношение А.А. Григорьева к стилю мышления Толстого оказалось под силу положительно изжить Н.Н. Страхову, сумевшему уточнить суждения Григорьева

и в процессе чтения Толстого и разговоров с ним переосмыслить проблему историчности его произведений, впервые обстоятельно представшую в контекстах григорьевских статей.

Примечания

¹ Глас вопиющего в пустыне (*лат.*).

² Григорьев А.А. Письмо Н.Н. Страхову. 12 декабря 1861 г. Оренбург // Григорьев А.А. Сочинения: В 2 т. – Т. 2: Статьи. Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/grigorxew_a_a/text_0450.shtml

³ Григорьев А.А. Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой. 1: Граф Л. Толстой и его сочинения // Время. – 1862. – № 1. – Режим доступа: <http://smalt.karelia.ru/~filolog/vremja/1862/Jan/Tolstoy.htm>

⁴ О переписке Толстого с Григорьевым ничего неизвестно; в дневниках Толстого Григорьев упоминается только дважды, в кратких записях 1856 г.: «18 мая во второй половине дня ...на дачу в Кунцево пришли Дружинин, Боткин, «вечером пришел Григорьев и мы болтали до 12-ти весьма приятно». См.: Толстой Л.Н. Дневник 1856 г. // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. – М., 1937. – Т. 47: Дневники и записные книжки, 1854–1857. – С.73. А.А. Григорьев в письмах к Дружинину вспоминал эту встречу как «препоэтическую ночь, жаркую беседу». Там же. – С. 324. «3 ноября... Обедал у Боткина. Григорьев и Островский, я старался оскорбить их убеждения. Зачем? не знаю». Там же. – С. 98. В последующие годы Толстой никогда не пишет о Григорьеве ничего специально и ни с кем, кроме как с Н.Н. Страховым, не переписывается о нем сколько-нибудь содержательно – при том, что инициатива обсуждения всегда исходит от Страхова.

⁵ См. об этом рассуждения Г.Г. Шпета: «Последний <социальный субъект> живет, пока не исчезло, какое бы то ни было свидетельство его творчества. Поэтому, и обратно, можно сказать, что и в каждом своем “отдельном” произведении субъект дан целиком, но только субъект данного момента. Субъект данного момента, и это надо подчеркнуть, значит данного произведения. В другом произведении он – другой, и, в то же время, в обоих – один». Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова // Шпет Г.Г. Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. – М.: РОССПЭН, 2007. – С. 483.

⁶ Григорьев А.А. Граф Л. Толстой и его сочинения: Статья вторая // Григорьев А.А. Сочинения: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1990. – Т. 2: Статьи. Письма. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/grigorxew_a_a/text_0440-2.shtml

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Персонаж романа И.С. Тургенева «Накануне». – Прим. П.О.

¹⁰ Герои произведений А.Ф. Писемского «Боярщина», «Ипохондрик», «Тюфяк». – *Прим. П.О.*

¹¹ Григорьев А.А. Граф Л. Толстой и его сочинения: Статья вторая // Григорьев А.А. Сочинения: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1990. – Т. 2: Статьи. Письма. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/grigorxew_a_a/text_0440-2.shtml

¹² Материалы дневников, записные книжки и иные рукописи Л.Н. Толстого показывают, что он не думал тогда о себе с такой литературно-личностной определенностью, в такой тесной смысловой связи с рассказанными им литературными историями, которую замечает и исследует А.А. Григорьев (оговариваясь, впрочем, о том, что Толстой соблюдает эту связь «осознанно или неосознанно»).

¹³ Григорьев А.А. Граф Л. Толстой и его сочинения. Статья вторая // Григорьев А.А. Сочинения: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1990. – Т. 2: Статьи. Письма. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/grigorxew_a_a/text_0440-2.shtml

¹⁴ Там же.

¹⁵ Имеется в виду социальный субъект, от имени которого автор ведет рассказ.

¹⁶ Григорьев А.А. Граф Л. Толстой и его сочинения: Статья вторая // Григорьев А.А. Сочинения: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1990. – Т. 2: Статьи. Письма. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/grigorxew_a_a/text_0440-2.shtml

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Григорьев А.А. Граф Л. Толстой и его сочинения: Статья вторая / Сочинения: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1990. – Т. 2: Статьи. Письма. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/grigorxew_a_a/text_0440-2.shtml

²⁰ Григорьев А.А. Граф Л. Толстой и его сочинения. Статья вторая / Сочинения: В 2 т. – Т. 2. Статьи. Письма. – М.: Художественная литература, 1990. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/grigorxew_a_a/text_0440-2.shtml

²¹ Л.Н. Толстой – Н.Н. Страхову. 1–2 января 1876 г. Ясная Поляна // Л.Н. Толстой и Н.Н. Страхов: Полное собрание переписки. – Оттава, 2003. – Т. 1: Группа славянских исследований при Оттавском университете; Государственный музей Л.Н. Толстого / Ред. А.А. Донсков; Сост. Л.Д. Громова, Т.Г. Никифорова. – С. 244.

²² Н.Н. Страхов – Л.Н. Толстому. 5 февраля 1876 г. Санкт-Петербург // Там же. – С. 247.

²³ Имеется в виду книга: Сочинения Аполлона Григорьева. Издание Н.Н. Страхова. – СПб.: Типография товарищества «Общественная польза», 1876. – Т. 1: (С портретом). – *Прим. П.О.*

²⁴ Л.Н. Толстой – Н.Н. Страхову. 8–9 апреля 1876 г. Ясная Поляна // *Л.Н. Толстой и Н.Н. Страхов: Полное собрание переписки.* – Оттава, 2003. – Т. 1. – С. 259.

²⁵ Н.Н. Страхов – Л.Н. Толстому. Вторая половина апреля 1876 г. Санкт-Петербург // Там же. – С. 265.

²⁶ Л.Н. Толстой – Н.Н. Страхову. 23 и 26 апреля 1876 г. Ясная Поляна // Там же. – С. 267–268.

²⁷ Н.А. Некрасов в письме к И.С. Тургеневу (18 августа 1855 г.): «В IX № “Совр.” печатается посвященный тебе рассказ юнкера: “Рубка лесу”. Знаешь ли, что это такое? Это очерк разнообразных солдатских типов (и отчасти офицерских), то есть вещь донныне небывалая в русской литературе. И как хорошо!». Цит. по: *Пыпин А.Н.* Н.А. Некрасов. – СПб., 1905. – С. 135. – Л.Н.Толстой посвящал рассказ Тургеневу, поскольку «невольню подражал его рассказам» (Толстой Л.Н. – И.И. Панаеву. 14 июня 1855 г. Бельбек // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. – М., 1935. – Т. 59: Письма 1844–1855. – С. 315), в том числе и «Трем портретам». Однако это подражание, и в самом деле невольное, было далеким от подражания, «схватывающего одну внешность». (*Пыпин А.Н.* Н.А. Некрасов. – СПб., 1905. – С. 135). – Более того, Н.А. Некрасов настаивал, что «формой она точно напоминает Тургенева, но этим и заканчивается сходство; все остальное принадлежит вам и никем, кроме вас, не могло бы быть написано» (Некрасов Н.А. – Л.Н. Толстому. 2 сентября 1855 г. // *Нива.* Ежемесячные литературные приложения. – СПб., 1898. – С. 344). Толстой подражает Тургеневу в своем интересе к типу, но все остальное, в том числе и вторая часть рассказа, в которой внезапно, небывало для художественной литературы, предлагается явное дихотомическое описание смиренных, или, как тогда писал Толстой, «покорных» лиц – «покорных хладнокровных» и «покорных хлопотливых». См.: *Толстой Л.Н.* Рубка леса. Рассказ юнкера // *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений. – М., 1935. – Т. 3: Произведения 1852–1856 гг. – С. 43.

²⁸ *Толстой Л.Н.* Рубка леса. Рассказ юнкера // *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений. – М., 1935. – Т. 3: Произведения 1852–1856 гг. – С. 44.

²⁹ Там же. – С. 48.

³⁰ Там же. – С. 63.

³¹ Капитан Хлопов отклоняет расспросы волонтера, который ищет определений храбрости: «Что же вы называете храбрым? – Храбрый? храбрый? – повторил капитан с видом человека, которому в первый раз представляется подобный вопрос: – *храбрый тот, который ведет себя как следует*, сказал он, подумав немного». *Толстой Л.Н.* Набег. Рассказ волонтера // *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений. – М., 1935. – Т. 3: Произведения 1852–1856 гг. – С. 16–17. Григорьев, оговариваясь, невольно сличает прозаически смиренного капитана Хлопова с персонажем поэмы В.Л. Пушкина – замысловатым капитаном Храбровым, «романтиком новым», от

имени которого написана поэма. См.: *Пушкин В.Л.* Капитан Храбров // Русская романтическая поэма. – М., 1985. – Режим доступа: http://az.lib.ru/p/pushkin_w_l/text_0010.shtml

³² *Григорьев А.А.* Граф Л.Толстой и его сочинения: Статья вторая // *Григорьев А.А.* Сочинения: В 2 т. – М.: Художественная литература, 1990. – Т. 2: Статьи. Письма. – Режим доступа: http://az.lib.ru/g/grigorxew_a_a/text_0440-2.shtml

³³ *Толстой Л.Н.* Дневник 1854 г. // Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений. – М., 1937. – Т. 47: Дневники и записные книжки, 1854–1857. – С. 9–10.

³⁴ См.: *Толстой Л.Н.* Дневник 1856 г. // Там же. – С.78–81; *Толстой Л.Н.* Дневник 1857 г. // Там же. – С. 108–111.

³⁵ Дневники С.А. Толстой, 1860–1891. – М.: Изд-во М. и С. Сабашниковых. 1928. – С. 35–36.

³⁶ *Sorokin B.* Moral regeneration: N.N. Strakhov's «Organic» critiques of War and Peace // *The Slavic and East European Journal.* – AATSEEL of the US., Inc., 1976. – Vol. 20, N 2. – P. 130–147.

CONTENTS

Space of culture

- Y.A. Asoyan.* A man in the culture space
L.N. Golubeva. Metamorphoses of mass culture: man in virtual space
L.A. Nikitich. The problem of ideal in the intellectual tradition and the example of ideal in the real life
Y.G. Shemiakin. The problem of cultural synthesis

Culture and art

- A.A. Asoyan.* Novel in the culturological dimension of the XXth century.
V.M. Rosin. Art and modernity

Culture of everyday life

- I.A. Osinovskaya.* Poetics of things: wardrobe

Mass media and mass communication

- A.V. Gorohova.* Genesis of broadcasting as the instrument of mass media: the first theories of broadcasting development and its influence on the society

Lexicon of culturology

- O.A. Krivtsun.* Art as the culture phenomenon
A.A. Asoyan. Deconstruction
L.V. Porohnitskaya. The correlation between different terms denoting “concept” in the cognitive theory of domination and lingvo-cultural studies

V.N. Teliya, E.O. Oparina. Cultural connotation as a way of embodying culture into a language sign
G.S. Pomerants. Cultural code
D.Y. Dorofeev. G. Bataille – the philosopher out of his mind
N.I. Ischuk-Fadeeva. Subtext
Z.A. Sokuler. M. Foucault

Archive of the époque (edited by T.G. Shchedrina)

N.S. Avtonomova. The role of «arkhe» containing word forms in J. Derrida's conceptual schematism
S.A. Demidova. «Synthesis of arts» as the basis of philosophical and artistic creativity (based on the existential prose Leonid Andreev)
P.A. Olkhov. Historicism of Leo Tolstoy in the interpretation of Apollon Grigor'ev and Nikolai Strakhov

Серия «Теория и история культуры»
КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Дайджест
2011 № 1 (57)

Редактор-составитель выпуска –
кандидат философских наук **Левит** Светлана Яковлевна.
*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 редакции: 117997, г. Москва, Нахимовский проспект 51/21.
ИНИОН РАН. Отдел культурологии.**

Дизайн Л.А. Можаяева
Технический редактор Н.И. Романова
Корректор М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 18/I–2011 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена
Усл. печ. л. 14,5. Уч.-изд. л. 12,0
Тираж 400 экз. Заказ № 6

**Институт научной информации по общественным наукам РАН,
Нахимовский пр-кт, 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 пр-кт, д. 51/21
Москва, В-418, ГСП-7, 117997**

042(02)9