

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Визовология дайджест Культурология

1 (68)
2014

МОСКВА
2014

УДК 008
ББК 71.0
К 90

Серия «*Теория и история культуры*»
Центр гуманитарных научно-информационных исследований
Отдел культурологии

Редакционный совет серии:

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

Редакционная коллегия:

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

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

Редакторы – кандидат философских наук *И.И. Ремезова*,
кандидат филологических наук *О.В. Кулешова*

Ответственный за выпуск –
Т.Н. Гончарова

К 90

Культурология: Дайджест / РАН. ИНИОН. Центр гуманит. на-
уч.-информ. исслед. Отд. культурологии; Ред. кол.: Галинская И.Л.,
гл. ред., и др. – М.: ИНИОН, 2014. – (Сер.: Теория и история культу-
ры / Ред. совет: Скворцов Л.В., пред., и др.). – № 1(68) / Ред.-сост.
вып. Левит С.Я. – 226 с.

ISSN 2073-5588

В сборнике рассматривается комплекс следующих проблем:
теория культуры, символизм социальной жизни, философия культу-
ры, социология культуры, диалог культур, 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, culture of the everyday life, history of ideas,
symbolism of social 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 culturo-
logy, philosophy, history of culture, cultural and social anthropology.

УДК 008
ББК 71.0

ISSN 2073-5588

© ИНИОН РАН, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

КОСМОС КУЛЬТУРЫ

<i>Арам Асоян. Классическое наследие в эпоху глобализации</i>	5
<i>Арам Асоян. Русский экспрессионизм – фантом или реальность?</i>	27
<i>Ю.А. Асоян. Теория художественных пространств В.А. Фаворского и П.А. Флоренского (1920-е годы)</i>	42

КУЛЬТУРА И ФИЛОСОФИЯ

<i>В.М. Кулькина. Интертекстуальность в контексте философских исследований</i>	67
--	----

КУЛЬТУРА И РЕЛИГИЯ

<i>А.Л. Чернявский. «Новая рациональность» в христианском богословии (по следам книги Ольги Седаковой «Апология разума»)</i>	81
<i>Е.С. Твердислова. Пазлы в матрице Анджея Валицкого</i>	95

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

<i>И.А. Осиновская. Мода и еда</i>	121
<i>Т.Ю. Николаева. Традиционная иранская керамика как сакральный и повседневный предмет</i>	141

ЛЕКСИКОН КУЛЬТУРОЛОГИИ

<i>В.В. Глебкин. Меланхолия.....</i>	153
<i>В.В. Глебкин. Скука</i>	158
<i>Т.Н. Красавченко. Эстетизм.....</i>	172

ПИСЬМЕНА ВРЕМЕНИ

<i>Вл. Ильин. Судьба людей элиты в нашу эпоху.....</i>	178
<i>С.Я. Левит. Гуманитарное знание и вызовы времени. (К 20- летию выхода сериальных изданий ИНИОН РАН).....</i>	185

РЕЦЕНЗИИ

<i>Т.Б. Любимова. Вселенский огонь</i>	215
--	-----

Арам Асоян

КЛАССИЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ В ЭПОХУ ГЛОБАЛИЗАЦИИ

Есть красота у нас, что древним неизвестна...

Ш. Бодлер

...всякое изменение представлений о человеке
выражает изменение самого человека.

М. Мерло-Понти

«Что такое классик? – вопрошал полтора века назад знаменитый Ш. Сент-Бёв. – Хитроумный вопрос, который в разные времена и эпохи можно было бы решать по-разному. <...> Классик, согласно обычному определению, – это древний автор, которому давно уже платят дань восхищения и который является в своей области авторитетом. <...> Понятие “классик”, – продолжал размышлять Сент-Бёв, – включает в себе нечто такое, что бывает длительным и устойчивым, что постепенно складывается, передается и пребывает в веках»¹.

К этим определениям трудно что-либо прибавить, если исключить, что классическое наследие не является раз и навсегда данным. Его состав и границы в контексте «большого времени» (М. Бахтин) изменчивы, ибо «всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами. <...> Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу»². «Подчеркиваем, писал Бахтин, акцентируя внимание на “диалогической активности познающего”³, – что этот контакт между текстами (высказываниями)

не есть механический контакт “оппозиций”, за этим контактом контакт личностей, а не вещей...»⁴

У Бахтина были авторитетные предшественники. Античность, утверждал, например, Гёте, свершается там, где познается творческим духом: «Античности суть одновременно продукты прошлого и будущего»⁵. Именно при Гёте происходит культурный переворот, оторвавший настоящее от древнего. У музейно-антикварного, *риторического* отношения к Античности, возникшего в эпоху Возрождения⁶ и сформулированного в 1804 г. Вильгельмом Гумбольдтом, – «...древность должна предстать перед нами лишь издали, как нечто прошлое...»⁷ – появился соперник, творческий дух: в открывающемся древнем люди стали искать себя, пытаться свою собственную идентичность, и в ветхом начинает различаться абрис смысла, связующий прошлое с настоящим. Надо ли говорить, что этот процесс возможен лишь при ясном понимании, что любое отождествление того, что было и что есть, обманчиво. Диалог возможен лишь при осознании различий и глубоком интересе к «другому», при внедрении, как писал А.В. Михайлов, «исторического измерения внутрь того, что до поры до времени оставалось внеисторическим»⁸.

«Раскапывая погребенные под лавой и пеплом старинные города (раскопки Геркуланума в 1733–1766 гг., с 1748 г. – раскопки Помпей. – А.А.), – пишет Михайлов, – люди XVIII в. – возможно, они не сознавали это в полную меру – возвращались на свою улицу, пусть забытую. Они раскапывали свое – то, что было засыпано слоями земли и перекрыто слоями сознания»⁹. Предположение ученого подтверждается фактами истории искусства. «”Антикварская” точность в деталях – и весьма мало историзма в трактовке целого»¹⁰, – замечает Н. Дмитриева о «Последнем дне Помпеи» К. Брюллова. Картина кипит страстью и жизнью, но красивая эффектность людских жестов и поз противоречит ужасу катастрофы. Винкельмановское представление о прекрасной Античности как «величавой»¹¹ сыграло свою роль в произведении Брюллова. «В горе и негодовании, – писал Винкельман как будто о прототипах персонажей знаменитого полотна, – они являют собой образ моря, глубины которого неподвижны, тогда как поверхность начинает волноваться; даже при самом сильном страдании Ниобея все еще остается героиней...»¹²

«Последний день Помпеи» засвидетельствовал, может быть, последний значительный взгляд на Античность как внеисторическую классику. Если бы автором картины был не великий живописец Брюллов, можно было бы сказать: «Кому нечего добавить от себя – не слышит ничего». Эпоха *риторического* восприятия греческой классики осталась позади. Через сто лет Т. Манн, обзревая рецепцию античной культуры от Винкельмана, Гумбольдта, Гегеля до Ницше и Якоба Буркхардта, уже в 1843 г. высказавшего мысль, что на поздних этапах развития художественных стилей утрачивается подлинное значение форм, отметил в одной из своих статей: «Для первых эллинство закон и норма, нечто вневременное, вечное; для вторых – исторический феномен, нечто преходящее»¹³.

Вывод Т. Манна характеризовал не только названных им лиц, но два основных принципа отношения к Античности. Уже О. Ренуар признавал, что вневременной идеал таит для искусства большую опасность: «Невозможно делать то, что делалось в другую эпоху. Взгляды, потребности, орудия стали другими, изменился даже мазок художника»¹⁴. Негативно характеризуя организацию парижской Школы изящных искусств, где молодых людей «пичкают античностью»¹⁵, Ренуар был убежден, что «...нужно создавать искусство своего времени». Между тем, продолжая эту мысль, он замечал: «...но лишь там, в музее, получаешь любовь к живописи, которую природа не в состоянии дать вам. Не перед прекрасным видом говорят себе “я стану художником”, а перед картиной»¹⁶. Отношение Ренуара к предшественникам, классике не было ни пренебрежительным, ни эпигонским. Он писал: «Если действительно надо остерегаться опасности застыть в тех формах, которые мы унаследовали, то не следует, тем не менее, из любви к прогрессу стремиться совершенно оторваться от веков, которые нам предшествовали»¹⁷.

Ренуар был верен этой заповеди в собственной практике. В письме Дюран-Рюэлю осенью 1885 г. он сообщал: «...я вернулся к своей манере, легкой и нежной и не собираюсь ее бросать. Я хочу привезти целую серию полотен. <...> Они совсем не похожи на мои последние пейзажи или на скучный портрет Вашей дочери, а скорее похожи на “Рыбачек” или “Женщину с веером”, но отличаются от них тоном, который я все не мог найти и который наконец-то мне дался. Я не придумал ничего нового, это какое-то про-

должение искусства XVIII века. <...> Не подумайте, что я сравниваю себя с великими мастерами XVIII столетия, но я хочу, чтобы Вы поняли, в каком направлении я работаю. Эти художники, которые никогда не писали с натуры, знали о ней больше, чем мы»¹⁸.

Взвешенное отношение к «природе» и художественному наследию убывало, начиная с романтизма, по мере приближения к нашему времени. Бодлер, по словам Ницше, был «первый типичский *decadent*, в ком опознало себя целое поколение артистов...»¹⁹ Но для импрессионистов внимание к наследию еще достаточно органично, что позволило австрийскому искусствоведу Вернеру Хофману сформулировать вывод: «...завоевания импрессионизма обращены как в прошлое, так и в будущее европейской живописи»²⁰. В дальнейшем такая ситуация все сильнее испытывает на себе давление деперсонализации, кризиса идентичности²¹ и «эволюции человека в сторону машины». Так, итальянский живописец, скульптор, теоретик искусства Умберто Боччони (1882–1916) охарактеризовал одну из ведущих антропологических тенденций начала XX столетия, а накануне *fin de siècle* известный историк, член Британской академии Эрик Хобсбаум опубликует книгу со знаменательным названием «Эпоха крайностей. Короткий двадцатый век (1914–1991)»²². Она увидела свет через четыре десятилетия после еще одной знаменитой книги «Утрата середины» Ханса Зельдмайра, изданной на немецком языке в 1955 г.²³ Семантическая переключка в названиях отсылает к единству понимания современной реальности и перспектив человека в глобализирующемся мире.

Название книги Зельдмайра восходит к размышлениям Блеза Паскаля: «В безрассудстве равно упрекают и высочайший ум, и предельную глупость. Хвалят только середину. <...> Я не упорствую, согласен быть в середине и отказываюсь от нижнего края не потому, что нижний, а потому, что край: точно так же я отказался бы и от верхнего. Кто вне середины, тот вне человечества. Истинное величие души как раз и состоит в умении придерживаться середины, в том, чтобы оставаться в ней. А не выскакивать из нее»²⁴.

Однако опыт романтизма выпестовал иную точку зрения. Подводя итоги романтической, – последней, как ему казалось, – формы искусства, Гегель писал: «Художник не должен приводить в порядок свое душевное настроение и заботиться о спасении собственной души. <...> Раньше бесконечное начало личности заклю-

чалось в чести, любви, верности, затем в особой индивидуальности, в определенном характере, сливающимся с особым содержанием человеческого существования. Наконец, срастание с такой специфической ограниченностью содержания было устранено юмором²⁵, который сумел расшатать и разложить всякую определенность и тем самым вывел искусство за его собственные пределы.

В этом выходе за свои границы искусство представляет собой возвращение человека внутрь себя самого, нисхождение в свое собственное чувство, благодаря чему искусство отбрасывает всякое прочное ограничение определенным кругом содержания и толкования и его новым святым становится *humanus* – глубины и высоты человеческой души как таковой, общечеловеческое в его радостях и страданиях, в его стремлениях, деяниях и судьбах. Тем самым художник получает свое содержание в самом себе <...> ему уже больше ничего не чуждо из того, что может получить жизнь и сердце человека»²⁶.

Своим пассажем Гегель, казалось бы, заранее отводит всякие нападки на художника, – будь он романтик, декадент, сюрреалист... – нападки за безоглядное «нисхождение в свое собственное чувство». Но, кажется, есть объективная мера артистической субъективности, на которую указал однажды А. Блок: «Только то, что было исповедью писателя, только то создание, в котором он *сжег себя дотла*, <...> только оно может стать великим»²⁷. Может стать... значит, условие «сжег себя дотла» – определяющее, но не единственное, потому что, как говорил А. Шёнберг, «пишут картину, а не то, что она изображает». Шёнберг словно напоминал о том, что любая исповедь, чтобы стать фактом искусства, нуждается в эстетическом предъявлении, в совершенной форме.

Но и здесь гетерономная природа художественного произведения предполагает парадоксальное продолжение, сформулированное Т. Адорно, автором «Эстетической теории», где пристальное внимание уделено регрессии социально-антропологических факторов искусства XX в.: «Сродство всякой красоты со смертью основано на идее чистой формы»²⁸.

Эта мысль о *pure del'arte* не нова. Еще Ф. Шлегель в начале XIX столетия утверждал, что в искусстве, направленном только на эстетическое, вкус постоянно обязан стремиться к раздражителям все более сильным и острым, и достаточно быстро переходит к пикантному и поразительному: «Пикантно то, что судорожно воз-

буждает притупившиеся ощущения, поразительное – такой же возбудитель воображения. Все это предвестия близкой смерти. Пошлость – скудная пища бессильного вкуса», а «шокирующее – авантюрное, отвратительное или ужасное – последняя конвульсия вкуса отмирающего»²⁹.

Любопытно, что высказывание Шлегеля приложимо к современному массовому искусству, а шире – к бездуховному аналогу глобализирующегося мира, так называемой фельетонной эпохе, охарактеризованной в одном из пророческих романов Г. Гессе, где она сравнивается с «выродившимся растением, которое без пользы уходит в рост»³⁰. Как будто pendant этому американский искусствовед Д. Каспит отмечает «судорожный динамизм» современного искусства. «Крайне мучительная, полная внутренних противоречий и отчаянно-неумолимая изобретательность, – пишет он, – вероятно, необходима для достижения чего-то неизвестного, лежащего за пределами того, что обычно называли “божественным” (термин, не только выражающий похвалу, но и передающий цель)»³¹.

Анализируя современную ситуацию, Каспит замечает: «Искусство рефлексивно стремится стать проблематичным, что в конце концов приводит к репрессивным стилям, которые борются со стремлением показать эмоции, чтобы предстать “абсолютно бесплотными” (лишенными телесной оболочки), что позволяет отказаться от борьбы за воплощение реальности и принятия эмоциональной установки внутри нее. Отсутствие позиции – отсутствие собственного “я” – опасность, преследующая современный стиль»³².

Все это, вероятно, так, но когда Каспит заявляет, что «честолюбивое желание» современных авторов «создать вечно новый стиль и есть попытка преодолеть эту опасность» и что «внешне обновляющиеся стили авангардизма просто заменяют один стилистический код другим, не давая при этом никакой гарантии проявления подлинной индивидуальности»³³, хочется сказать, что симптомы «болезни» в эпоху глобализации указаны верно, а поставленный диагноз вызывает сомнения.

Прислушаемся к авангардистам, ставшим классиками, например к Пикассо. Рассказывая о начале кубизма, он говорил: «...мы искали архитектурных основ композиции, строгости, которая могла бы восстановить порядок. <...> Нас соблазняла мысль об

анонимном искусстве, часто мы даже не подписывали наши холсты, <...> но индивидуализм был уже слишком силен и этим определялась наша неудача; через несколько лет все стоящие кубисты перестали ими быть»³⁴.

В то время когда Пикассо совместно с Ж. Браком, вопрошавшим: «Художник, который никого не приводит в замешательство, чем он вообще занимается?», разрабатывал основы кубизма, религиозный авангардист Вяч.И. Иванов размышлял об о знаменательном, «вселенском» искусстве, в котором отдельные «я» достигают соборного соединения благодаря мистическому лицезрению единой для всех объективной сущности³⁵, а гениальный А. Скрябин стремился во что бы то ни стало преодолеть в своем творчестве индивидуалистическую отъединенность человеческого сознания³⁶.

Обеспокоенность Каспита отсутствием личностного начала в искусстве содержит немало оправданной тревоги, однако, по мнению Адорно, «...ничто не наносит такого ущерба теоретическому познанию современного искусства, как его сведение к аналогиям с искусством прошлого»³⁷.

Классика столь же изменчива, как возможности фигур в шахматно-шашечной игре, ибо искусство находится в состоянии перманентного становления, и иерархия внутри него, как и очертания исторического art-целого, меняются с неумолимой неизбежностью. «Все, что принадлежит только к настоящему, умирает вместе с ним»³⁸, но великие произведения способны ждать. В обзоре первой выставки современного искусства в США влиятельный критик Ройял Кортиссоз писал об одной из картин Ван Гога: «Законы перспективы искажены. Пейзажи и другие естественные формы скобочены. Так, простой объект, кувшин с цветами, нарисован неуклюже, незрело, даже по-детски. С точки зрения пророка постимпрессионизма, все это можно отнести к изобретательной, гениальной победе нового художественного языка. Мне кажется, это объяснимо скорее неспособностью, слитой с самомнением»³⁹.

Достоинство художественного произведения, а также и авторитет нового зависят прежде всего от их историко-духовной предопределенности, но, говорил Вл. Вейдле, считавший, что возрастание активности искусства идет наряду с умалением его «подлинности»: «Нельзя себе и представить последних полутора веков без многочисленных исповедников, подвижников, страстотерпцев и

юридических искусства. <...> Поклонение художнику есть культ страдающего бога. В глубине души мы знаем: каковы бы ни были ошибки, преувеличения, соблазны, проливается не клюквенный сок, а кровь»⁴⁰.

Самые разные арт-историки, М. Дворжак, В. Хофман, Т. Адорно, Дж. Дики и другие, полагали и полагают, что искусство – и прежде, и сегодня – понятие условное; искусство постоянно стремится выйти за пределы собственного определения, чтобы сохранить историческую верность самому себе. Адорно склонен думать, что даже самые радикальные «-измы», обреченные в рамках отдельного произведения, имеют оправдание как импульсы, внутренне присущие ему и трансцендирующие его, свидетельствующие о его «инобытии», его вечной жизни. «"Измы", – считает он, – следует защищать как лозунг, как девиз, как свидетельства универсального состояния рефлексии, равно как и образующих школы наследников того, что некогда формировало традицию»⁴¹.

Вероятно, с ним не все могут согласиться. Среди «измов», особенно второй половины XX столетия, немало обозначивших свой разрыв с многовековой онтологией художественного сознания: так что не всегда возможно говорить о «внутренне присущих» искусству и трансцендирующих его импульсах. Таковы, например, перцептуализм, антиэссенциализм, институционализм... Еще в 1958 г. Вл. Вейдле прочел в Мюнхенском университете доклад «Произведение искусства: язык и гештальт», в котором указал на принципиальное различие между произведением искусства и эстетическим объектом. Художественное произведение – космос, «живая целостность»: «...с произведением искусства, – утверждал А. Шёнберг, – нужно обращаться так же, как с любым совершенным организмом. Оно так однородно в своих взаимосвязях, что в любой из частиц содержится важнейший внутренний смысл целого»⁴².

Эстетический объект – «ready-made». Он исключает «живую природу», исключает персонализм творения, нагружается имперсональным значением, но лишен смысла. «Ready-made», как и артефакт, принадлежит больше зоне семиотики, чем эстетики. «Цель, которой я очень стремился достичь, – рассказывал М. Дюшан, автор "Фонтана", ассамбляжа "Большое стекло, или Замужняя женщина, раздетая догола ее холостяками", – состояла в том, чтобы выбор "ready-made" никогда не диктовался их эстетической сторо-

ной. Выбор основывался на реакции *визуальной индифферентности* с полным отсутствием хорошего или плохого вкуса»⁴³.

Перенеся писсуар из пространства банального и профанного в пространство искусства, Дюшан сделал объект («Фонтан») достойным интерпретации. После него к этому приему прибегали создатель «бедного искусства» Й. Бойс, Э. Уорхолл и многие другие, но «...утверждать, как это часто делается, – замечает Б. Гройс, – что художественные объекты современного искусства обладают каким-то особым “художественным качеством” <...> означает игнорировать основную направленность современного искусства, начиная с исторического авангарда, и пытаться легитимизировать авангард с антиавангардных позиций: последовательный авангард как раз борется с идеей специфического художественного качества. Загадка, обаяние и энергия авангардного искусства заключаются именно в его способности придать ценность объекту, который этого “не заслуживает”, т.е. не является ценным сам по себе, до и помимо его избрания художником. В наше время, – заключает Гройс, – художественный акт по своему существу и до всякого рынка есть не что иное как, если угодно, чистая коммерческая спекуляция, ибо изменение ценности отделяется здесь от любых других факторов и выступает само по себе»⁴⁴.

Вероятно, разговор о классике не должен стирать границу, отделяющую художественное произведение от эстетического объекта⁴⁵: это грань между смыслом и значением, между смыслопорождением и означиванием, между референцией и бесконечной игрой знаков, обособившейся, как сказал бы М. Фуко, от темы выражения. И все же наличие границы не может исключить появления в сфере означивания своей специфической классики. М. Дюшан, если придерживаться политкорректности, тоже классик, только не нужно его полагать рядом с Рембрандтом или Ренуаром. «После полотна Ренуара, – заметил М. Мамардашвили, – существует мир Ренуара, который нас окружал, но мы его не видели. А после его полотна он стал возможным. После Ренуара мы видим в мире женщин Ренуара»⁴⁶.

Подобный критерий классики существует давно, но применим он только к автору художественного творения. «Есть человек *до* и *после* Шекспира»⁴⁷, – пишет известный английский литературовед Х. Блум в своей книге «Западный канон». Как верно отмечает Алексей Цветков, эта книга представляет собой попытку «вернуть

центр тяжести на прежнее место, с метода на предмет»⁴⁸. Попытка в эпоху означивания, в эпоху «превращенных форм сознания» (К. Маркс), когда язык, в том числе язык искусства как универсальное средство трансцендирования человека, поддается голый воле и служит, по словам М. Хайдеггера, орудием нашего господства над сущим⁴⁹, чрезвычайно актуальна.

Об этом, по принципу «от противного», свидетельствует и недавняя статья А. Якимовича «Изящное искусство непослушания. О специфике Нового времени»; на ее страницах автор высказывает не сегодня и не вчера сложившееся мнение: «Двадцатый век выламывается из Нового времени»⁵⁰. Якимович считает эту ситуацию результатом «конструктивной недоверчивости по отношению к человеку», которая, по его мнению, возникала, развивалась и отзывалась в творчестве мастеров Нового времени от Возрождения до авангардизма. Точка отсчета, избранная Якимовичем, вероятно, может быть оспорена, ибо Возрождение, по крайней мере в Италии, начиналось с попытки примирения природы и Абсолюта, иными словами, откровения Бога в истории и античной философии природы, с формирования антропоцентрической картины мира⁵¹. На Севере же, как замечает исследователь, «способность взглянуть на Средневековые критически, тем самым преодолевая его, рождалась из раздвижения и обособления его же полюсов»⁵². Но и в этой ситуации классика Ренессанса выдвигала в качестве своего героя не монохромного человека, «небесного» или соприродного, тяготеющего, как сказал бы Ницше, к «земле», каким он и видится автору в «изящном искусстве непослушания», якобы свидетельствующем о многовековой дихотомии в художественном процессе, состоящей из традиции и «непослушания», а проблематичного: таков Макбет, Дон Кихот и т.д.⁵³ Другое дело классицизм, где у Мольера «Скупой скуп – и только» (А. Пушкин), но у Шекспира Шейлок скуп, чадолюбив, сметлив, мстителен, остроумен...

«Мы видим, – пишет Якимович о XX столетии, – как из искусства шаг за шагом устраняются механизмы культуры... нарастают соматические составляющие. Художник все более склоняется к тому, что надежная истина – это телесная истина. Ориентироваться надо не на вечные истины и Абсолют (т.е. конструкты культуры), а на глаз, руку, вестибулярный аппарат, эротическое переживание и т.д. ...Нарастает недоверие ко Второй природе, т.е. культуре. Соответственно акцент делается на Первой природе, на био-

космических компонентах психики. Художники приходят к тому, что «вещи важнее слов». Нужны не слова, а реальные вещи в реальном ощущении нашего тела»⁵⁴. Якимович отмечает: «Тело, реальное пространство, реальная физиология, научная оптика и факты Первой природы теперь стали первыми»⁵⁵. Нам напоминают, считает он, «что Первая природа сильнее...»⁵⁶

В этом пассаже обращает на себя внимание противопоставление художника «механизмам культуры». Вряд ли это соответствует реальности. Нет ничего в культуре, что не откликалось бы в искусстве, поскольку культура – это прежде всего «*внутренний смысл человеческой деятельности*»⁵⁷. Недаром такой чуткий критик, каким был Вл. Вейдле, писал: «Как можно требовать от него (художника. – А.А.) классической “объективности”, классического сосредоточения на предмете, на общем для всех мире, когда этого мира нет, когда принять за него лживый, обезображенный, усеченный его образ было бы величайшей изменой священному смыслу искусства и поэзии. Не искусство надо обвинять в измене человечеству, а человечество в измене искусству»⁵⁸. Дегуманизация искусства связана с дегуманизацией общества.

Через искусство культура проговаривает и суетную бессмыслицу, и свои бытийные смыслы. Она столь же иерархична, как и художественное творчество, в котором «зрелость», по мнению англо-американского поэта Т. Элиота, является отличительным знаком «классики»⁵⁹. «Одним из признаков зрелой личности, – пишет он, – является сознательный или бессознательный процесс отбора, развитие своих потенциальных возможностей за счет других...»⁶⁰ Этот «процесс отбора» – неизбежно процесс осмысления и переосмысления: «Мертвое и мертво лишь в том, что оно покоится, не развиваясь, оно мертво для себя, а не для нас...»⁶¹ Оно оживает в контексте нашего сознания, нашего предпонимания и наших потребностей в познании мира как единого целого. Последнее условие предостерегает от своего рода «хронологического провинциализма» (С. Аверинцев), о котором Элиот обстоятельно размышлял в своем эссе: «Провинциальность для меня, – писал он, – это <...> искажение ценностей, когда одни отрицаются, другие раздуваются, и происходит это не из-за узости, так сказать, географического мышления, а от того, что стандартами, приобретенными в ограниченной области, меряют весь человеческий опыт... В наш век люди, кажется, как никогда, склонны путать знания – с

мудростью, информированность со знанием, и проблемы жизни решать по-инженерному...»⁶² Хронологический провинциализм полагает, что «история – лишь смена орудий, отслуживших свое и выброшенных на свалку»⁶³.

Полномочный представитель классики – не только первородный, но и памятный Адам, который, «...словно древо Игдразиль, пророс главою семью семь вселенных»; он, как Мольер, как Теренций, считает «чужое своим сокровищем». Нет, здесь речь не о приспособлении «чужого» к своему веку, о котором некогда высказался Д. Лихачёв: «Подходить к старому искусству других стран только с точки зрения современных эстетических норм, искать только то, что близко нам, – значит чрезвычайно обеднять эстетическое наследство»⁶⁴. Здесь речь о продолжении традиции, которая есть не что иное, как «диалог» (М. Бахтин), как «инновационный обмен» (Б. Гройс) между тем, что сакрализовано искусством прошлого, и тем, что принадлежит «неготовой», развивающейся действительности.

В одном из фрагментов о выдающемся скульпторе второй половины XX в. Алле Пологовой, а точнее, ее скульптуре «Иди и след мой сохрани», критик словно задался целью дать описание «инновационного обмена» в творчестве замечательного художника: «Как в большинстве ее вещей, созданных в течение уже почти пятидесятилетнего творческого пути, – замечает Е. Грибоносова-Гребнева, – мы находим парадоксальный сплав, казалось бы несоединимых образных интонаций. Неторопливое изящество классики соседствует с наивной грубоватостью архаики, тонкая и возвышенная одухотворенность средневековой мадонны оттеняется мажорно-брутальной ритмикой, изысканная древесная фактурность “чистой” скульптурной формы дополняется живописной цветностью народного искусства»⁶⁵. Ей вторит Т. Мантурова: «Не могу забыть впечатления, которое произвела на меня композиция А. Пологовой “Фаворский с дочерью”... Ощутимые в ней отголоски народной скульптуры сказались в тишине и трепетности истинно русских образов, усиленных аскетизмом формы»⁶⁶.

Пластические построения Пологовой – это своего рода материальные ощущения потока жизни. Как отмечает известный искусствовед Ю. Герчук: «Пологова остается необычайно свободной в трактовке даже самых избитых, тысячелетних классических мотивов. Они обретают у нее новую жизнь, наполняются взамен ал-

легорической призрачности живыми жизненными соками, живут в пространстве красиво, полно и непринужденно»⁶⁷.

Классика, как двуликий Янус, обращена и в прошлое, и в будущее. Если позади нас никого нет, то и нас нет. Убывание исторической памяти – аннигиляция бытия. В условиях глобального мира, когда энергия социостихийных процессов становится все менее управляемой, классическое наследие продолжает оставаться барьером на пути *омассовления индивидуума* и «забвения бытия», о котором не устал предупреждать Хайдеггер. Он трактовал художественное событие классики как тот узел, в котором бытие в своей истине (озарении) являет себя как возможность, зовущая (требующая) человека для осуществления этой возможности и тем самым свершения и себя самого в своей индивидуальной сути. В Новое время критерием классики всегда была способность служить закваской личностного самосознания, что особенно важно, поскольку существенное в нас, – то, в чем мы ощущаем и проживаем свою идентичность, – «есть не общее в нас, а индивидуальное <...> чем индивидуальнее, тем идентичнее»⁶⁸. Но времена меняются, и мы меняемся вместе с ними.

В своей неоконченной работе Т. Шехтер, размышляя о современном искусстве, писала: «В течение многих веков человек чувствовал себя в единстве с миром и наедине с Богом. В этом заключался секрет его силы и его выживания. Слова Ницше “Бог умер” сыграли роль бикфордова шнура, доставившего огонь в самую сердцевину художественного мироощущения эпохи... Теперь образ человека, характерный для искусства XX века, делится как бы на два основных типа: витальный, когда человек оказывается ведом своими инстинктами... и объектно-утилитарный, когда определяющим для творчества становится отстраненное, дистанцированное созерцание себя и мира. В результате в искусстве утверждаются разного рода патологические состояния... реальность воспринимается в эстетике парадокса, абсурдизма...»⁶⁹ И тавтологизма, прибавим мы, Ф. Стеллы, Д. Джадда, К. Андрэ, С. Леуитта, Р. Морриса... авторов *art minimal*, когда вам предъявляют объекты, сведенные к «минимальной» форме гештальта, мгновенно, всецело и тождественно узнаваемого.

В постсовременном обществе классика инициирует ностальгию по подлинности человеческого существования, утрачиваемой в безоглядном прогрессе фаустовской цивилизации, в кошмарных

катаклизмах века. Она безмолвно призывает человечество «превратить цивилизацию в культуру» (В. Краусс) – в дальнейшем «прогрессе» нет метафизической надобности. Но, вероятно, ее зов мало кого остановит. Любые голоса *de profundis* тонут в додекафонии глобальных коммуникаций, и все же без этих воззваний классика не способна исполнить себя, как, впрочем, и мир не способен выполнить предназначения исторического опыта, ибо, как говорил Хайдеггер, «начало судьбы – вот в чем величайшее. Начало наперед владычно над всем последующим»⁷⁰.

Однако «последующее» кардинально меняется. «Повсюду вечность шевелится. Причастный бытию блажен!» – вот что определяло классика прежде. Теперь ощущение вечности утрачено и, кажется, безвозвратно. Настали времена «другой» классики, дегуманизация искусства превращает муз в прельстительных сирен. Именно эти анаморфозы сообщают облик эпохе глобалистики, но не единству человеческой природы и ее многовековой драматической истории. Таково, вероятно, единственное утешение Мнемозины.

Вместо заключения: postscriptum.

Размышления о классике неминуемо оборачиваются разговором о потенциальных судьбах искусства. Итальянский искусствовед Джорджио Таборелли пророчествует: «Почти наверняка то, что сегодня предстает нам как разрыв в истории между искусством сегодняшним и искусством вчерашним, будет выглядеть как изменение в непрерывности. Будет казаться, вероятно, что суть этого изменения в том, что искусство спустилось как с Олимпа, так и с Синая. Более не аполлоническое и не дионисийское, более не религиозное по своей природе или функции искусство – это присутствующее в нашей повседневной жизни творение, которое надо попробовать, чтобы понять, каков вкус всех возможных миров, созданных художниками. Они вместе с музыкантами и писателями остались верными природе, или, если хотите, Богу»⁷¹.

Последнее уверение чуть ли не отсылает к романтической концепции искусства, которая весьма определенно была сформулирована Ф. Шеллингом, но она крайне далека от утверждения тех принципов художественного мышления, которые находят оправдание у Таборелли. Действительно, Ф. Шеллинг считал, что художник – демиург, он подобен самому Богу, но полагал, что задача художественного гения – «в гармонии мироздания уловить ту вы-

сочайшую красоту, которую он обрел в Боге»⁷², ибо «Универсум, – писал Шеллинг, – построен в Боге как вечная красота и как абсолютное произведение искусства»⁷³.

Видный английский критик Мэтью Коллингс словно оппонирует Таборелли: «То, что мы имеем сегодня, – я имею в виду последние 15 лет, – замечает он, – это действительно совершенно новое искусство, основанное на модном сегодня концептуализме. <...> В лучшем случае визуальный ряд новой традиции связан с фотографией и кино, но в основном его образы – это некая условность... являющаяся наиболее удобной и ясной для передачи концепции, какова бы она ни была. Вот почему сегодняшняя живопись так бедна зрительными образами и скучна. Инфантильная по своей сути, она упорно отказывается взрослеть и застыла в воинствующей неадекватности»⁷⁴.

Может быть, суть полемики вокруг непроницаемого будущего связана с поиском новых стилистических возможностей, который существует, пока продолжается сама жизнь. Но вот что писал полвека назад выдающийся знаток и ценитель стилистических открытий XX в. сэр Г. Рид: «Я твердо верил в великодушие человека. Хранить веру такого рода всегда было непросто, а в наши дни она и вовсе утратила свою убедительность. Стремление к смерти, которое прежде казалось интеллектуальным вымыслом, теперь стало отвратительной реальностью, и человечество с равнодушием плывет по течению к саморазрушению. Остановить это движение не под силу отдельному человеку: быть может, единственное проявление протеста – утверждать собственную индивидуальность»⁷⁵.

В многоголосии подобных мнений легко поддаться искушению обнаружить утешительные тенденции и поверить, например, Дж. Дофлесу, что ориентиром в пути, по которому пойдут визуальные искусства, станет начавшееся, пусть еще робкое, противопоставление традиции «ручного» труда и гипертехнологических открытий, «новое ремесленничество» станет возвратом «к автономному и индивидуализированному творчеству художника, так что произведения, в которых печать индивидуальности наиболее явна, вновь обретут ценность»⁷⁶.

Но в наш век современность перестала быть продуктивно-творческой историей⁷⁷, – такой беспощадный вывод делает в своей новой книге философ И. Смирнов. Он дистанцируется от Ф. Фукуямы, его нашумевшего труда «Конец истории», но привлекает

внимание к молекулярной биологии, которая дает повод считать (в частности, прославленный труд Э. Шрёдингера «Что есть жизнь?», где сформулирована мысль о неприменимости второго закона термодинамики к биосфере), что с появлением в природном времени-пространстве человека его гены перестают быть сугубо автономными передатчиками витальности от поколения к поколению, и биоразвитие видов по восходящей линии прекращается⁷⁸. Это значит, что культуре свойственна собственная энтропия.

И все же трудно удержаться от искушения и не представить современную ситуацию как исторически преходящую. В наше время все настойчивее тело в искусстве рассматривается как «бытие третьего рода», как «очаг смысла» (М. Мерло-Понти) и миметических значений, которыми наделяется мир. В результате в русле фрейдистской и неофрейдистской рефлексии возникает концепция «телесности сознания». Замещение этим концептом главным образом представления о внутреннем мире личности, а значит, поправление в современном искусстве ее духовного содержания требует художественной коррекции сложившейся неравновесной ситуации. Это требование идет *de profundis*, как, впрочем, и «телесность сознания» читается как завершение проекта века Просвещения. Вспомним сенсуализм Джона Локка, самопризнание Дж. Донна «Я микрокосм, искуснейший узор, где ангел слит с естественной природой», картезианское «*Cogito ergo sum*», руссоистскую сентенцию «Нет ничего в интеллекте, чего не было бы в чувствах» и т.д.

Вместе с тем нельзя отринуть ни высказывание М. Монтеня «Проявить себя в своем природном естестве есть признак совершенства и качество почти божественное»⁷⁹, ни слова Дж. Пико делла Мирандолы, что владение человеком своей собственной природой, осознание ее совершенства отрицает различия между естественной натурой и сверхъестественной, поскольку обе они мыслятся как процесс познания божественного, как духовная деятельность человека, ведущая его к пониманию единого, истины и блага в себе самом и в боге⁸⁰. Размышляя о ренессансном представлении, в котором Бог трансцендентен и одновременно имманентен природному миру⁸¹, А. Лосев считал, что только это и делало возможным обоснование одушевленности Вселенной и творческой мощи ренессансного человека⁸².

XX век и начало XXI столетия в силу их одиозной направленности вполне правомочно назвать «новым Средневековьем», в котором абсолютизируется не дух, как было в прошлом, а тело и «телесность сознания». Об этом свидетельствуют, например, живопись Хаима Сутина и нашего современника финского художника Вигго Валленцельда, сюрреализм и театральные проекты Арто, работа с актером Е. Гротовски, проза Г. Миллера, драматургия Ж. Жене, «эротическое тело» Ю. Кристевой, ученые изыскания М. Фуко и многое другое. Ни одно из этих явлений не назовешь профанацией искусства или науки. Тем более что первородство подобных явлений принадлежит XIX столетию. Вспомним творчество Тулуз-Лотрека, поэзию Ш. Бодлера. Скорее здесь нужно распознавать цикличность человеческих устремлений: «качнувшись влево, качнулись вправо». Но оставим дар пророчества пифии, которая не изрекает, а знаменует, которая заставляет нас размышлять, сомневаться и подобно Сизифу снова отправляться в гору.

Примечания

¹ *Сент-Бёв Ш.* Литературные портреты и критические очерки. – М.: Худож. лит-ра, 1970. – С. 310, 312.

² *Бахтин М.* К методологии гуманитарных наук // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 364, 363, 364.

³ Там же. – С. 363.

⁴ Там же. – С. 364.

⁵ *Беньямин В.* Теория искусства ранних романтиков и Гёте // *Логос.* – Философско-литературный журнал. – М., 1993. – № 4. – С. 156.

⁶ См.: *Головин В.П.* Скульптура и живопись итальянского Возрождения. Влияния и взаимосвязь. – М.: Изд-во МГУ, 1985. – С. 22–23.

⁷ Цит. по: *Акимов Л.И.* Винкельман как историк античного искусства // *Эстетика Винкельмана и современность.* – М.: НИИ Российской АХ, 1994. – С. 215. При этом прошлое воспринималось как безусловная, внеисторическая норма.

⁸ *Михайлов А.В.* Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII – XIX вв. // *Быт и история античности.* – М.: Изд-во МГУ, 1988. – С. 233.

⁹ Там же. – С. 219.

¹⁰ *Дмитриева Н.А.* Краткая история искусств. – М.: Галарт, 2005. – С. 529.

- ¹¹ Аверинцев С.С. Образ Античности в западноевропейской культуре XX в. // Аверинцев С. Образ Античности. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 165.
- ¹² Винкельман И.-И. Избранные произведения и письма. – М.; Л.: Academia, 1935. – С. 208.
- ¹³ Цит. по: Аверинцев С. Указ. соч. – С. 169.
- ¹⁴ Мастера искусства об искусстве. – М.: Искусство, 1969. – Т. 5. Первая книга. – С. 124.
- ¹⁵ Там же. – С. 119.
- ¹⁶ Там же. – С. 137.
- ¹⁷ Там же. – С. 126.
- ¹⁸ Там же. – С. 132.
- ¹⁹ Ницше Ф. Ессе homo // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 2. – С. 715.
- ²⁰ Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы. – СПб.: Акад. проект, 2004. – С. 201.
- ²¹ В связи с этой темой см., например, книгу директора Французского института в Вене Жака Ле Ридера (Jacques Le Rider) «Modernité viennoise et crises de l'identité». – Paris, 2000.
- ²² Хобсбаум Э. Эпоха крайностей. Короткий двадцатый век (1914–1991). – М.: Независимая газета, 2004.
- ²³ Зельдмайр Х. Утрата середины. – М.: Прогресс-Традиция, 2008.
- ²⁴ Паскаль Б. Мысли. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1995. – С. 378.
- ²⁵ В философской системе Гегеля «объективный юмор» толковался как внутреннее движение духа, всецело отдающегося своему предмету.
- ²⁶ Гегель Г.В.Ф. Конец романтической формы искусства // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М.: Искусство, 1967. – Т. 3. – С. 200, 201.
- ²⁷ Блок А.А. Письма о поэзии // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. – М.; Л.: ГИХЛ, Т. 5. – 1962. – С. 278.
- ²⁸ Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – С. 80.
- ²⁹ Цит по: Зельдмайр Х. Утрата середины. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – С. 297.
- ³⁰ Гессе Г. Игра в бисер // Гессе Г. Собр. соч.: В 8 т. – М.: Прогресс-Литера, 1994. – Т. 5. – С. 29.
- ³¹ Каспит Д. Только бессмертие // Вопросы искусствознания. – М., 1994. – № 1. – С. 52.
- ³² Там же. – С. 56.
- ³³ Там же.

- ³⁴ Цит. по: *Дмитриева Н.А.* Тема добра и зла в творчестве Пикассо // *Западное искусство. XX век. Образы времени и язык искусства.* – М.: Едиторал УРСС, 2003. – С. 72.
- ³⁵ *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. – Брюссель, 1971. – Т. 1. – С. 159.
- ³⁶ Рождению «новой реальности» искусства в XXI в., в частности переходу от «композиторской» музыки к «посткомпозиторской», т.е. внеличной по звучанию, посвящена книга: *Мартынов В.И.* Зона opus post, или Рождение новой реальности. – М.: Классика-XXI, 2008.
- ³⁷ *Адорно Т.* Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – С. 32.
- ³⁸ *Бахтин М.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 331.
- ³⁹ *Cortisoz R.* The post-impressionist illusion // Three papers on «modernist art». – New York, 1924. – Р. 31. – Цит. по: *Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века: Антология.* – Екатеринбург: Деловая книга, 1997. – С. 74.
- ⁴⁰ *Вейдле В.В.* Умирание искусства. – М.: Республика, 2001. – С. 79, 81.
- ⁴¹ *Адорно Т.* Указ. соч. – С. 387.
- ⁴² *Шёнберг А.* Отношение к тексту // *Синий всадник* / Под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – С. 25.
- ⁴³ Цит. по: *Американская философия искусства: Основные концепции второй половины XX века: Антология.* – Екатеринбург: Деловая книга, 1997. – С. 312.
- ⁴⁴ *Гройс Б.* Апология художественного рынка // *Гройс Б.* Утопия и обмен. – М.: Знак, 1993. – С. 327–328. Рассуждения Гройса не исключают параллельного, не пересекающегося с мнением Гройса суждения Джакометти, имеющего иную причинность: «Сейчас я нахожу все существующее – этот табурет, деревья, что угодно – в тысячу раз прекраснее произведений искусства». – *Giacometti A.* Ecrits. – Paris, 1992. – Р. 284.
- ⁴⁵ «Суть этого произведения – в его воздействии, в однажды достигнутом эффекте. По-видимому, оно не сохранится как произведение в смысле постоянства классических форм творчества, но в смысле герменевтической идентичности оно вполне “произведение”», – пишет об эстетическом объекте Г.-Г. Гадамер (*Гадамер Г.-Г.* Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 291). «Думается, что здесь речь должна идти не об особенностях эстетического восприятия, но возможности насилия

- над ним», – не соглашается с ним В. Мириманов (*Мириманов В.Б.* Императив стиля. – М.: РГГУ, 2004. – С. 185).
- ⁴⁶ *Мамардашвили М.* Эстетика мышления. – М.: Московская школа полит. исслед., 2000. – С. 142.
- ⁴⁷ Цит. по: *Зверев А.* Смертный Бог // НЛЮ. – М., 1999. – № 1(35). – С. 78.
- ⁴⁸ *Цветков А.* Огонь на себя // Иностранная литература. – М., 1998. – № 12. – С. 194.
- ⁴⁹ См.: *Хайдеггер М.* Письмо о гуманизме // *Хайдеггер М.* Время и бытие / Пер. В.В. Бибихина. – М.: Республика, 1993. – С. 195.
- ⁵⁰ *Якимович А.* Изящное искусство непослушания. О специфике Нового времени // Искусствознание. – М., 2005. – № 1. – С. 414–469.
- ⁵¹ «Новый послеантичный натурализм исходит из восприятия человека как духовной личности: это было исходным событием нового художественного развития, которое должно было оказать решающее воздействие на все отношение к природе». – *Дворжак М.* История искусства как история духа. – СПб.: Акад. проект, 2001. – С. 116–117.
- ⁵² *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. – М.: РГГУ, 1995. – С. 36.
- ⁵³ «Настоящий, подлинный, дух, – прислушаемся и к мнению К. Свасьяна, – не дух и не тело, а дух и тело, как одно (или, говоря с оглядкой на гроб 33 года, – как один). Потому что было бы непростительным легкомыслием принять сказанное за абстракцию и не попытаться представить его себе во всей его ошеломляющей фактичности». – *Свасьян К.* Человек в лабиринте идентичностей. – М.: Evidentis, 2009. – С. 141. Более того, проницательный толкователь фрейдизма писал: «В психоанализе дух проникает в тело, как и наоборот – тело проникает в дух». – *Мерло-Понти М.* Знаки. – М.: Искусство, 2001. – С. 264.
- ⁵⁴ Там же. – С. 438.
- ⁵⁵ Там же. – С. 451.
- ⁵⁶ Там же. – С. 467.
- ⁵⁷ *Чавчавадзе Н.* Культура и ценности. – Тбилиси: Мецниереба, 1984. – С. 164.
- ⁵⁸ *Вейдле Вл.* Умирание искусства. – М.: Республика, 2001. – С. 83. Вейдле не был марксистом, но отчетливо понимал, что сознание – «осознанное бытие».
- ⁵⁹ *Элиот Т.С.* Что такое классика? // *Элиот Т.С.* Избранное: Стихотворения и поэмы; Убийство в соборе: Драма; Эссе, лекции, выступления. – М.: Терра, 2002. – С. 217.
- ⁶⁰ Там же. – С. 230.

- ⁶¹ Михайлов А.В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII–XIX вв. // Быт и история античности. – М.: Изд-во МГУ, 1988. – С. 221. Вплоть до XVIII столетия включительно, отмечает Михайлов, господствовало убеждение, что «история – это всеобщая кладовая, содержащая истины для всего человеческого рода, идущее от сентенции Цицерона: «История – наставница жизни» // Там же.
- ⁶² Элиот Т.С. Указ соч. – С. 233. Рассуждения Элиота о географическом провинциализме побуждают вспомнить о двух неповторимых русских поэтах, обладавших уникальным даром: А. Пушкине и А. Кольцове. О Кольцове можно было бы сказать словами И. Тургенева о Я. Полонском, что «он пил из маленького, но своего стакана». Александр Пушкин – национальный поэт благодаря своей «всемирной отзывчивости» (Ф. Достоевский), масштаб Алексея Кольцова иной, потому что его гений ограничен «русским миром». Два художника – два классика. Один – классик мировой поэзии, другой – классик русской лирики.
- ⁶³ Там же. – С. 234.
- ⁶⁴ Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – С. 357.
- ⁶⁵ Грибоносова-Гребнева Е. Проект «Иди и след мой сохрани» // ЦДХ 2004. Экология. Московский художник. Салон. – М., 2004. – С. 52.
- ⁶⁶ Алла Пологова. Скульптура. Альбом. – М.: Мусагет, б/г. – С. 149.
- ⁶⁷ Герчук Ю.Я. Форма – пространство – экспрессия // Гуманитарные исследования. Ежегодник. – Омск: ОмГПУ, 1999. – № 4. – С. 177.
- ⁶⁸ Цит. по: Свасьян К. Человек в лабиринте идентичностей. – М.: Evidentis, 2009. – С. 23.
- ⁶⁹ Шехтер Т.Е. Реализм в измерении «гипер». – СПб., 2010. – Рукопись.
- ⁷⁰ Хайдеггер М. Исток искусства и предназначение мысли // Хайдеггер М. Феноменология. Герменевтика. Философия языка / Пер. с нем. А.В. Михайлова. – М.: Гнозис, 1993. – С. 280.
- ⁷¹ Таборелли Дж. В поисках искусства // История мирового искусства: Пер. с ит. – М.: БММ, 2006. – С. 676.
- ⁷² Литературная теория немецкого романтизма. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – С. 298.
- ⁷³ Шеллинг Ф. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – С. 86.
- ⁷⁴ Коллингс М. Внутренняя жизнь картины: Вступительная статья // Болтон Р. Живопись. От первобытного искусства до XX века: Пер. с англ. – М.: Эксмо, 2006. – С. 8.

- ⁷⁵ Рид Г. Краткая история современной живописи. – М.: Искусство – XXI век, 2006. – С. 268.
- ⁷⁶ Дофлес Джилло. Будущее искусства // История мирового искусства: Пер. с ит. – М.: БММ, 2006. – С. 669–670.
- ⁷⁷ Смирнов И.П. Кризис современности. – М.: НЛЮ, 2010. – С. 291.
- ⁷⁸ Смирнов И.П. Указ соч. – С. 280. Смирнов пишет: «Биосистемы парадоксальны. Они развиваются, повышая уровень информации так, что она делается все разнообразней и дивергентней (как, например, при размножении раковых клеток...) Информационное изобилие оказывается едва ли отличимым от хаоса. Физическому миру грозит охлаждение, живому – перегрев, самосожжение». – Смирнов И.П. Указ. соч. – С. 289–290.
- ⁷⁹ Монтень М. Опыты: В 3 кн. – М.: Наука, 1979. – Кн. 3. – С. 311.
- ⁸⁰ См.: Брагина Л.М. Этические взгляды Пико делла Мирандолы // Средние века: Сб. – М.: Наука, 1965. – Вып. 28. – С. 135.
- ⁸¹ См.: Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – С. 346.
- ⁸² Там же.

Арам Асоян

РУССКИЙ ЭКСПРЕССИОНИЗМ – ФАНТОМ ИЛИ РЕАЛЬНОСТЬ?

В последнее время в связи с изучением русского авангарда активизировалось внимание к экспрессионизму. Пожалуй, крайняя точка зрения на его природу и границы принадлежит автору замечательной монографии «Авангард на Дальнем Востоке» (СПб., 2011) Е. Турчинской. На страницах сборника «Современное искусство в контексте глобализации» (2010) она пишет: «...экспрессионизм можно рассматривать как методологическую основу русского авангарда в целом»¹.

Здесь невольно вспоминаются слова Б. Лившица, который в «Полутораглазом стрелце» точно отметил: «...будетлянство – система темперамента»². Русский авангард несмотря на всю свою разношерстность замечателен именно единством своего эмоционального настроя, как, впрочем, и экспрессионизм, возникший в постнищеванскую эпоху, о которой один из активных деятелей экспрессионизма Г. Барр говорил: «Никогда не было такого времени, потрясенного таким ужасом, таким страхом. Никогда мир не был так мертвенно нем. <...> Никогда радость не была так мертва»³.

Искусствоведы по праву считают предтечей экспрессионизма офорт Дж. Энсора «Смерть, преследующая человеческое стадо». Впрочем, как заметил Д. Сарабьянов, экспрессионизм берет свое начало и в фовизме, неопрimitивизме, футуризме⁴. Но экспрессионизм не является ни первым, ни вторым, ни третьим.

Системы темперамента русского авангарда и экспрессионизма настолько противоположны, что возможно говорить лишь об отдельных стилистических особенностях (экспрессии колорита, гру-

бой фактуре, деформации форм), свойственных как экспрессионизму, так и русскому авангарду, но не о стилевом единстве. И когда мы читаем, что в современной исследовательской литературе понятия «стиль», «метод», «творческая манера», «поэтическая система» используются как синонимы⁵, то, по нашему представлению, такое употребление терминов в искусствоведческой среде по меньшей мере непрофессионально. Существует историческая предопределенность стиля, которая осуществляется не извне, а изнутри, ибо художественный жест заимствует свою форму у формы духа. Стиль – это человек. Вместе с тем манера предопределяется извне. Манера, полагал Гегель, возникает там, где художник не умеет и не может выразить предмет в адекватной его духу форме. «...манера... – писал он, – проявляется большей частью лишь во внешних сторонах формы»⁶. Именно поэтому с манерой соотносится не стиль, а стилистика, которая всегда репродуктивна, стиль же – креативен. «Далеко не одно и то же, – писал Гёте, – подыскивает ли поэт для выражения всеобщего особенное или же в особенном видит всеобщее»⁷. В первом случае мы имеем дело с использованием стилистических средств, во втором – с рождением стиля.

Как показывают современные исследования, дух русского авангарда мог позволить себе пользоваться теми же стилистическими приемами, что были свойственны экспрессионизму, но водораздел между инациональными явлениями, заряженными разными эпохальными интенциями, оставался непреерекаемым. Да и суть обращения к типологически близким стилистическим приемам, как считает Д. Сарабьянов, была кардинально различна. От экспрессионистского всплеска, по его мнению, русских авангардистов «охраняли некие силы – с одной стороны – **фольклорный** (выделено мною. – А.А.) примитив, это ощущается даже в произведениях Гончаровой, а с другой – иконопись»⁸.

Проблема экспрессионизма – это проблема сущности, стоящей за понятиями, проблема метода, полагают некоторые исследователи. Но, на наш взгляд, это проблема не метода, а стиля. А. Лосев некогда писал: «Мы едва ли ошибемся, если придадим слову “метод” более формальное значение, а слову “стиль” более конкретное значение»⁹. По его мнению, метод и стиль, метод и манера всегда соотносятся, но никогда не совпадают друг с другом. Метод, по Лосеву, «это особый способ конструирования художест-

венного произведения без внимания к его содержанию»¹⁰. И введение нового понятия «сквозной метод»¹¹, по нашему мнению, нерелевантно истории искусства. Недаром Гераклит полагал, что нельзя войти в одну реку дважды. Скажем, существует представление о художественном методе реализма, обусловленного определенным базисом, состоящим из онтологических, аксиологических и идеологических представлений автора. Но «реализм» Рембрандта и реализм О. Курбе совсем не близнецы. Можно, конечно, возводить и немецкий экспрессионизм к «Капричос» Гойи, но такой генезис лишь затемняет глубинное содержание неповторимого течения XX в. Подобной точки зрения придерживался М. Кузмин: «Экспрессионизм овладел почти всей художественной Германией и всеми областями искусства, – писал он. – Протекая в сфере искусства, экспрессионизм тем не менее носит все признаки явления более широкой общественной значительности (!!! – А.А.). Он показателен как поворотный пункт немецкой культуры. Конечно, было бы близоруко смешивать и сравнивать его с бесчисленными школами, бывшими до него, с существующими и имеющими родиться. Вполне естественное развитие социальных и метафизических причин, способствующих его проявлению, параллелизм сопутствующих ему политических событий, не вполне точная формулировка, дающая ему желательную широту и живучесть – все эти обстоятельства обусловили для экспрессионизма высшую значительность, почти выталкивая его за границы искусства.

Но родился он и протекает в области искусства. В этой области он пока и подлежит рассмотрению. Но это не так просто сделать, как с его предшественниками и врагами, вроде импрессионизма или *футуризма* (курсив мой. – А.А.), или, наконец, областными явлениями, вроде французского дадаизма. Как только мы коснемся экспрессионизма по существу, сейчас же проблемы социальные, метафизические, этические, политические – бурным прибоем нахлынут, готовые снести не совсем твердые основы экспрессионистического искусства. Удивительнее всего, что весь этот шквал не вредит экспрессионизму, а наоборот, укрепляет, возносит на гребне своих волн до неожиданной высоты, словно искусство Германии нашло свою настоящую стихию.

Экспрессионизм – протест против внешних летучих впечатлений импрессионизма, против исключительно **формального** отношения эпигонов футуризма, против духовного тупика и застоя до-

военной и военной Европы, против тупика точных наук, против рационалистического фетишизма, против механизации жизни во имя человека»¹².

В отличие от Кузмина его современник Ип. Соколов распространял отличительное свойство экспрессионизма – повышенную выразительность – на всех мировых гениев¹³. В связи с этим Ю. Тынянов в «Записках о западной литературе» (1921) с иронией отмечал: «Оказалось слишком много родственников. <...> Список хорош, и родня почтенная, но не слишком ли много?»¹⁴.

В связи с вопросом о русском экспрессионизме нередко ссылаются на творчество П. Филонова, хотя современники художника, знатоки его творчества В. Аникиева, Т. Глебова категорически отрицали связь Филонова с этим течением. «Русский драматический дух художника в его предметно-сюжетных картинах, – писала ученица Филонова, – ничего не имеет общего с поверхностным и извращенным немецким экспрессионизмом»¹⁵. С ними солидарен и Д. Сарабьянов: «Не будем говорить здесь о тех отличиях русского художника, что, несмотря на некоторое приближение, оставляют его в стороне от экспрессионистского движения. Уже много написано о большей органичности, об ином понимании времени, об углубленной эпичности Филонова, позволяющей связать прошлое, современное и будущее. Кроме причин, отдалявших неопримитивистов от экспрессионизма, в случае с Филоновым важную роль играет еще одна. Речь идет о той традиции ремесленной выделки, бывшей важным условием народного творчества. В России, как ни в одной европейской стране, народное творчество сохраняло в то время свои активные позиции и значительный удельный вес во всей художественной культуре. Своеобразная нормативность народного искусства, воспринятая Филоновым, хотя и не исчерпывается соблюдением строгих ремесленных правил, включает их в свой состав. Порождает некое ликоподобие в творчестве нашего художника, интерес к иератическому истолкованию голов и фигур, пребывающих вне конкретного времени и пространства. Все эти качества выводят мастера из-под прямого воздействия экспрессионизма – они ему не только не свойственны, но и противопоказаны»¹⁶.

Эти убедительные аргументы авторитетного искусствоведа можно дополнить еще одним соображением, которое касается эпического характера раннего русского авангарда. Н. Гурьянова,

ссылаясь, в частности, на письма Е. Гуро к М. Матюшину 1902–1907 гг., считает, что одна из важнейших тенденций авангарда, пожалуй, наиболее ярко проявилась в концепции «искусство для жизни и жизнь для искусства»¹⁷, жизни «как таковой», без оправдания целью, «без почему». «Как известно, – пишет она, – Ницше был первым, кто поставил задачей своей книги “Рождение трагедии” взглянуть на науку под углом зрения художника, на искусство же – под углом зрения жизни»¹⁸. Основная идея Ницше о «воле к власти» как руководящего начала и связанный с этой идеей тезис о «вечном возвращении» далеко не ограничена биологической сферой (довольно распространенная в начале века примитивно-вульгарная интерпретация этой идеи) – нет, это некая универсальная сила, энергия, послушная космическому провидению, т.е. сама суть Бытия: «И вот такую тайну поведала нам жизнь»¹⁹, – цитирует Гурьянова Ницше. «Смотри, – говорила она (жизнь. – А.А.), – я всегда должна преодолевать самое себя <...> только там, где есть жизнь, есть и воля; но это не воля к жизни, но – так учу я себя – воля к власти! <...> Поистине, я говорю вам: добра и зла, которые были бы непреходящими, – не существует! Из себя должны они все снова и снова преодолевать самих себя. <...> Так принадлежит высшее зло к высшему благу; а это благо есть творческое»²⁰.

В связи с этим размышлением об эпическом характере раннего авангарда заслуживает особого внимания оценка А. Якимовича картины Филонова «Пир королей». «...живописец интересуется, – пишет автор, – уже не неоромантическими переживаниями, а скорее тем ощущением “новой онтологии”, которое он каким-то образом улавливает в воздухе. Он скорее хочет разобраться, почему же живое тело так похоже на неживое, а неживое – на живое, и почему так неопределенны и зыбки границы между жизнью тела и его телесной мертвенностью. Здесь речь идет о двусмысленности живого и неживого, которая, разумеется, на зрителя производит тревожно тягостное впечатление, но художнику важны общие законы мироздания, а он каким-то образом улавливает в воздухе переживания нервных натур от странностей и парадоксов этого познаваемого им, мастером, мироздания»²¹. Якимович обоснованно называет Филонова «революционным демиургом», тем самым словно подчеркивая эпический характер его творчества, в котором, по словам исследователя, художник – «большой мастер извлекать из

своего мотива нечто “иное”, т.е. содержание или смысл, которых там вроде бы не должно было быть»²².

Следовательно,приятие бытия как всеединства, как неразложимой на противоположности целостности жизни, очевидной в творчестве Филонова, где картину невозможно «прочесть», т.е. «документально истолковать или изложить сюжет»²³, служило преградой влиянию на него немецкого экспрессионизма. Не случайно Дж. Боулт, размышляя о художнике и его близости к немецким и фламандским мастерам, полагал, что Филонов стоит ближе именно к русским, чем к немецким художественным традициям и по праву считал свое искусство органически входящим в национальную русскую культуру²⁴.

Особого разговора заслуживает отношение к экспрессионизму В. Кандинского. Один из радикальных авангардистов первой трети XX в. Х. Балль в докладе о русском художнике заявлял: «Бог умер. Мир раскололся. Я – динамит. Всемирная история разломилась на две части. Есть время впереди меня. И время после меня. Религия, наука, мораль – феномены, которые возникли из страха примитивных народов. Время разламывается. Тысячелетняя история на куски»²⁵.

Для Балля принадлежность Кандинского к экспрессионизму несомненна. С ним согласен и Д. Сарабьянов, но он пишет: «Кандинский перемножил немецкую саморефлексию на русскую волю к скачку в неведомое, став открывателем новых художественных принципов <...>, где экспрессионизм занял место не только предвестника, но и участника синтеза. Он внес свою едва ли не половинную долю в абстрактный экспрессионизм, им может быть поименовано открытие художника. Но это был уже не тот экспрессионизм, чьим важным признаком является крайняя деформация реальности, ибо эта реальность перестала быть предметом изображения»²⁶.

Для адекватного толкования проблемы русского экспрессионизма актуально высказывание полувековой давности Г. Недоши-вина. Он отмечал: «История искусства XX столетия знает многих значительных, а порою и очень крупных мастеров, которые, не являясь экспрессионистами в точном и узком смысле этого слова, стоят или стояли на определенном этапе своего творчества (обычно в начале) где-то, как говорится, на “периферии” экспрессионизма, с ним перекликаясь, иногда испытывая его влияние, иногда разрабатывая аналогичные художественные проблемы – пусть в

ином плане. Этих художников трудно считать экспрессионистами, но их связь с экспрессионистской “тенденцией” вполне очевидна и нуждается в анализе. Забегая вперед, скажем, что это один из важнейших аспектов всей проблемы в целом»²⁷.

С этим мнением трудно не согласиться, как и с последующим замечанием Недошивина: «В 1909 г. вышла книга Вильгельма Воррингера, ставшая своеобразным евангелием экспрессионизма, “Абстракция и вчувствование”. В ней автор подчеркивает верность принципу суверенной независимости искусства от действительности. “Художественное произведение как самостоятельный организм равноценно природе и в своей глубочайшей внутренней сущности стоит вне связи с ней, поскольку под природой разумеют видимую поверхность вещей”. Но Воррингер... идет дальше. Согласно его концепции, в истории художественной культуры противостоят два принципа – вчувствование и абстрагирование. Первый проявляется в искусстве Античности, Ренессанса, в живописи XIX в. Здесь человек, доверяя разуму, погружается в чувственный мир и, как правило, радостно его утверждает. Противоположный принцип, воплощенный для Воррингера в первобытном искусстве, в готике, отчасти в барокко и наконец, в новейших художественных исканиях – означает господство инстинкта над разумом, субъекта над объектом, неприязнь к живым формам чувственного мира, а главное не жизнеутверждение, а темный страх, мучительное стремление вырваться из царства действительности. <...> Воррингеровская “абстракция” оборачивается крайним иррационализмом, боязливой капитуляцией замкнувшегося в себе духа»²⁸. Pendant этому известный английский искусствовед и художественный критик, сэр Герберт Рид толковал экспрессионизм как искусство «метафизической тревоги»²⁹, а один из ведущих представителей этого течения, Ф. Марк, признавал, что художество для экспрессиониста – «некромантия человечества»³⁰.

К сожалению, в последних работах о русском экспрессионизме эти реалии немецкого искусства первой четверти XX в., а также его философские истоки, отсылающие к романтизму, как правило, не учитываются. Между тем Гегель, подводя итоги романтической, последней, как ему казалось, формы искусства, писал: «Художник не должен приводить в порядок свое душевное настроение и заботиться о спасении собственной души. <...> Раньше бесконечное начало личности заключалось в чести, любви, верности,

затем в особой индивидуальности, в определенном характере, сливающимся с особенным содержанием человеческого существования. Наконец, срастание с такой специфической ограниченностью содержания было устранено юмором³¹, который сумел расшатать и разложить всякую определенность и тем самым вывел искусство за его собственные пределы.

В этом выходе за свои границы искусство представляет собой возвращение человека внутрь себя самого, нисхождение в свое собственное чувство, благодаря чему искусство отбрасывает всякое прочное ограничение определенным кругом содержания и толкования, и его новым святым становится *humanus* – глубины и высоты человеческой души как таковой, общечеловеческое в его радостях и страданиях, в его стремлениях, деяниях и судьбах. Тем самым художник получает свое содержание в самом себе <...> ему уже больше ничего не чуждо из того, что может получить жизнь и сердце человека»³².

Насколько глубоко корни экспрессионизма в этой сфере романтизма, охарактеризованной Гегелем, можно судить по творчеству одного из самых ярких поэтов-экспрессионистов Георга Гейма, который свою вторую книгу намеревался назвать «*Umbra Vitae*» – «Тень жизни». После смерти поэта это название по праву «унаследовала» первая книга поэта «Вечный день», в период создания которой поэт пометил в своем дневнике: «Наверно, можно сказать, что моя поэзия – лучшее доказательство метафизической страны, протягивающей свои черные острова в наши быстротечные дни»³³. Известный германист Н. Павлова, осмысляя поэтику Гейма, замечает, что даже там, где поэт «хочет обозначить активность, он ограничивает ее пределами настоящего времени и – бесперспективностью»³⁴. Традиционного положительного значения лишена даже дорога: «У Гейма она обрывается, ведет в никуда или к могиле»³⁵. «Мир Гейма... это мир, поставленный в страдательный залог»³⁶; в его поэзии «стирается разграничение верха и низа, жизни и смерти, космоса и хаоса»³⁷. Но, пожалуй, самое принципиальное наблюдение Павловой заключено в утверждении, что «предметность касается у Гейма более глубоких слоев жизни, чем слова»³⁸. Не на это ли намекал в своей статье (цитируемой нами выше. – А.А.) М. Кузмин, когда говорил: «Как только мы коснемся экспрессионизма по существу, сейчас же проблемы социальные, метафизические, этические, политические – бурным прибоем на-

хлынут, готовые снести не совсем твердые основы экспрессионистического искусства»³⁹? Высказывание Кузмина подтверждает распространенное в искусствоведении мнение, что экспрессионизм – это прежде всего мироощущение⁴⁰, художественные задачи рождались вслед за ним. В то время когда Маяковский от лица футуризма заявлял: «Не идея рождает слово, а слово рождает идею»⁴¹, у экспрессионизма творческий процесс имел иную направленность: от экстатического переживания – к слову. Именно поэтому экспрессионизм в отличие, скажем, от аналитического кубизма не может возникнуть посредством манифестов. Исследователь авангарда И.А. Вакар – автор статьи «Кубизм и экспрессионизм – два полюса авангардного сознания» – считает, что «о русском экспрессионизме действительно трудно говорить как о художественном направлении, хотя количественно произведения, соотносимые с ним, могут превзойти весь русский кубизм <...> но они не выстраиваются в единую, даже пунктирную линию, оставаясь одиночными, разрозненными фактами искусства»⁴².

С ним солидаризируется И.М. Сахно: «Экспрессионизм, заявленный в России 1920-х годов как новая поэтическая школа, – пишет она, – был мифом, который творили сами поэты. В то же время экспрессионизм как сумма новейших средств выразительности, форма выражения максимальной экспрессии, эмоциональной энергии и форм стал доминантной стилиевой тенденцией живописного и поэтического авангарда и метаязыком культуры всеобщего Ренессанса начала XX века»⁴³. Конкретные наблюдения подтверждают этот вывод. Например, знаток творчества Маяковского В. Альфонсов во вступительной статье к антологии «Поэзия русского футуризма» обоснованно пишет: «Маяковскому было близко искусство с экспрессионистическим уклоном, самовыражение трагической личности в условиях хаотического мира»⁴⁴. Но это замечание об «экспрессионистическом уклоне» поэта отнюдь не тождественно категорическому выводу В.Н. Терехиной, полагающей: «Наиболее отчетливо поэтика экспрессионизма прослеживается в творчестве одного из общепризнанных футуристов – Владимира Маяковского. Это созерцание своей жизни как трагедии, в которой поэт выступает в роли Тринадцатого апостола, “глашатая грядущих правд, низвергающего богов во имя человека и вселенской гармонии”»⁴⁵.

Последнее замечание о глашатае грядущих правд дезавуирует, как нам кажется, категорическое утверждение исследователя о поэтике экспрессионизма в творчестве Маяковского, ибо собственная поэтика экспрессионизма – это, грубо говоря, стирание разграничения верха и низа, жизни и смерти, космоса и хаоса. Маяковский так же далек от этой поэтики, как и его немецкие собратья по перу с остро выраженной экспрессией формы и мощным социальным зарядом, которых принято воспринимать как представителей «активизма». Недошивин справедливо писал, что приписка к дрезденской группе «Мост» (Кирхнер, Геккель, Нольде, Пехштейн и др.) или мюнхенской группе «Голубой всадник» (Марк, Маке, Явленский, Кандинский...) ряда крупных художников «не может быть обоснована ничем, кроме наличия у них резко выраженной “экспрессии”, к примеру, у Кете Кольвиц, у других, скажем, у Гросса или Дикса, особого политико-публицистического “активизма”»⁴⁶. Влиятельный немецкий критик П. Пёртнер утверждал: «Хотя большинство так называемых “экспрессионистов” временами участвовало в активистском течении, активизм надо трактовать не как сопутствующее движение или разновидность экспрессионизма, но скорее как противоположающееся движение и антитезу»⁴⁷.

«Повышенная выразительность образного строя, приводящая к неожиданному заострению формы, интенсивная сосредоточенность художественного языка, несущего огромную смысловую и эмоциональную нагрузку, – черты, которые мы в великом разнообразии вариантов можем наблюдать во всем искусстве XX века...»⁴⁸ – полагал Недошивин. Убедительной, но неожиданной иллюстрацией к этим словам может служить творчество Б. Пророкова, которого вслед за Маяковским можно было бы также, следуя логике Терёхиной, причислить к экспрессионистам, но трудно преодолеть внутреннее и, думается, законное сопротивление. Стремление видеть за экспрессией взятых обособленно художественных средств экспрессионистскую поэтику приводит этого исследователя к необходимости переименовывать сложившиеся в науке репутации русских художников, даже такие, как символист Андрей Белый или футурист Велимир Хлебников. В романе «Петербург» Белого действительно нетрудно найти так называемую «склонность к экспрессионизму» (кстати, Н. Бердяев называл роман Белого «кубистически-футуристическим»⁴⁹) – об этом свидетельствует реакция на произведение писателя такого искусственного

читателя, как Вяч. Иванов. Рецензируя роман, он писал: «Современная культура должна была глубоко изжить себя самое, чтобы достичь этого порога с надписью на плитах “Ужас”, – этого порога, с которого властительно срывает завесу, обнажая тайники утонченного сознания эпохи, утратившей веру в Бога, – русский поэт метафизического Ужаса»⁵⁰. «Метафизический ужас» – при безоглядном отношении к сказанному, конечно, черта экспрессионизма, если мы не обращаем внимание на контекст, в котором эти черты явлены. Однако в «Петербурге» апокалипсический кошмар неотъемлем от идеи Второго пришествия – основной темы творчества Белого⁵¹, и это радикально меняет картину. Нельзя же, наконец, не обращая внимания на изменившиеся адресаты и ориентиры творчества, именовать, например, Антонена Арто представителем экспрессионизма.

Этот пассаж уместно закончить репликой Вл. Маркова. В своей статье «Экспрессионизм в России» он писал: «...существовал ли русский экспрессионизм? На этот вопрос... можно ответить двояко. Во-первых, предпринимались попытки пересмотреть творчество некоторых ведущих деятелей русской литературы, или еще проще, снабдить его табличкой с надписью “экспрессионизм” независимо от того, считали ли они себя сами таковыми или нет. Во-вторых, экспрессионистами названы многие художники и театральные деятели дореволюционного и советского периода...»⁵²

Совершенно очевидно, что В. Марков ставит под сомнение существование русского экспрессионизма. Еще категоричнее точка зрения Ш. Бойко – автора статьи «Почему экспрессионизм обошел Россию и русский авангард?» Бойко, прослеживая маршрут экспрессионизма, заданный в Германии, отмечает два направления, одно из которых лежало на пути в Будапешт, другое – Краков, Познань, Львов. Оба вектора возникли не случайно: венгры тяготели к немецкому языку, немецкой духовности, а три польских города до Первой мировой войны входили в состав немецкоязычных стран: Германии и Австро-Венгрии. И хотя в России в начале века так же, как и в Германии, назревала пора кризиса, наступало время декаданса, движение экспрессионизма в Россию преградил мироощущенческий шлагбаум. Душевная настроенность русского человека, известная патриархальность, принадлежность к той учительной культурной традиции, которая в течение всего XIX столетия была характерна для русской литературы и

религиозной русской философии, наконец, православный опыт – все это отторгало крайности экспрессионизма и, прежде всего, индивидуализм, утонченную, чуть ли не болезненную эротику⁵³.

«Среди русских художников, левых, конечно, принято относиться к немецкому экспрессионизму как к движению совершенно несерьезному, – свидетельствовал Иван Пуни, – ничего, кроме усмешечек, не заслуживающему. Я и сам не сторонник экспрессионизма. <...> Если разобраться в впечатлениях своих, то окажется, что нас отталкивает от экспрессионизма главным образом ужасающий индивидуализм, в нем проявляющийся»⁵⁴. Отталкивал, вероятно, не только, так сказать, *voyage interieur*, но и кошмар ненасытимой страсти к *la femme tentaculaire*. Сексуальный шарм экспрессионизма почти не оставил следа в русской культуре. *Le début du siècle* в Германии и России дышал грозой, но основы духовности и так называемый менталитет были различными. Для восприятия чисто художественных течений, таких как импрессионизм, кубизм, это обстоятельство не играло никакой роли, для экспрессионизма проблемы социальные, метафизические, этические оказались барьером для экспансии, ориентированной на евразийский континент.

Примечания

¹ Турчинская Е.Ю. Экспрессионизм как стиль и метод в живописи раннего русского авангарда // Современное искусство в контексте глобализации. – СПб.: СПб ГУП, 2010. – С. 47.

² Ливиц Б. Полутораглазый стрелец. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С. 479.

³ Цит. по: Турчин В.С. Экспрессионизм // Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 73.

⁴ Сарабьянов Д.В. К ограничению понятия «авангард» // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 90.

⁵ Турчинская Е.Ю. Экспрессионизм в русской живописи XX века (К актуализации понятия «художественный метод») // Современное искусство в контексте глобализации. – СПб.: СПб ГУП, 2011. – С. 51–52.

⁶ Гегель Г.В.Ф. Манера, стиль, оригинальность // Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – С. 303.

- ⁷ Гёте И.В. Максимы и рефлексии // Об искусстве. – М.: Искусство, 1975. – С. 582.
- ⁸ Сарабьянов Д.В. В ожидании экспрессионизма и рядом с ним // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М.: Гос. институт искусствознания М-ва культуры РФ, 2003. – С. 9–10.
- ⁹ Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. – Киев: «Collegium»; Академия Евробизнеса, 1994. – С. 194.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Турчинская Е.Ю. Экспрессионизм в русской живописи XX века (К актуализации понятия «художественный метод») // Современное искусство в контексте глобализации. – СПб.: СПб ГУП, 2011. – С. 53.
- ¹² Кузмин М. Пафос экспрессионизма // Русский экспрессионизм. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 433, 434.
- ¹³ Терёхина В. Пути русского экспрессионизма // Русский экспрессионизм. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 26.
- ¹⁴ Тынянов Ю. Записки о западной литературе // Книжный угол. – Пг., 1921. – № 7. – С. 11.
- ¹⁵ Глебова Т.Н. Из письма И.А. Прониной // Пронина И.А. О Филонове и экспрессионизме // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М.: Гос. институт искусствознания М-ва культуры РФ, 2003. – С. 206.
- ¹⁶ Сарабьянов Д.В. В ожидании экспрессионизма и рядом с ним // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М.: Гос. институт искусствознания М-ва культуры РФ, 2003. – С. 10.
- ¹⁷ Гурьянова Н. Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 95, 96.
- ¹⁸ Там же.
- ¹⁹ Там же.
- ²⁰ Там же. – С. 96.
- ²¹ Якимович А. Магические вселенные // Якимович А. Магическая вселенная. – М.: Галарт, 1995. – С. 69.
- ²² Там же.
- ²³ Боулт Д. Павел Филонов и русский модернизм // Мислер Н., Боулт Д. Филонов. Аналитическое искусство. – М.: Советский художник, 1990. – С. 34.
- ²⁴ Там же. – С. 44.

- ²⁵ Цит. по: *Пестова Н.В.* Экспрессионизм // Авангард в культуре XX века. 1900–1930. Теория, история, поэтика. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – Кн. 2. – С. 293–360; С. 312.
- ²⁶ *Сарабьянов Д.В.* В ожидании экспрессионизма и рядом с ним // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М.: Гос. институт искусствознания М-ва культуры РФ, 2003. – С. 10.
- ²⁷ *Недошивин Г.* Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм. – М.: Наука, 1966. – С. 11.
- ²⁸ Там же. – С. 19.
- ²⁹ *Рид Г.* Краткая история современной живописи. – М.: Искусство – XXI, 2006. – С. 216.
- ³⁰ Цит. по: *Недошивин Г.* Указ. соч. – С. 15.
- ³¹ В философской системе Гегеля «объективный юмор» толковался как внутреннее движение духа, всецело отдающегося своему предмету.
- ³² *Гегель Г.В.Ф.* Конец романтической формы искусства // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М.: Искусство, 1967. – Т. 3. – С. 200, 201.
- ³³ *Гейм Г.* Вечный день. Umbra vitae. Небесная трагедия. – М.: Наука, 2003. – С. 309.
- ³⁴ *Павлова Н.С.* Поэтика Гейма // *Гейм Г.* Вечный день. Umbra vitae. Небесная трагедия. – М., 2003. – С. 302.
- ³⁵ Там же. – С. 308.
- ³⁶ Там же. – С. 353.
- ³⁷ Там же. – С. 319.
- ³⁸ Там же. – С. 318.
- ³⁹ *Кузмин М.* Пафос экспрессионизма // Русский экспрессионизм. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 43, 44.
- ⁴⁰ Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика / Сост. В.Н. Терехова. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 24.
- ⁴¹ *Маяковский В.* Два Чехова // *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. – М.: Гослитиздат, 1955. – С. 300.
- ⁴² *Вакар И.А.* Кубизм и экспрессионизм – два полюса авангардного сознания // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М.: Наука, 2003. – С. 27.
- ⁴³ *Сахно И.М.* О формах экспрессии и экспрессионизме в поэзии русского авангарда // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М.: Наука, 2003. – С. 145.
- ⁴⁴ *Альфонсов В.Н.* Поэзия русского футуризма // Поэзия русского футуризма. – СПб.: Акад. проект, 1999. – С. 61.

- ⁴⁵ Терёхина В.Н. Экспрессионизм и футуризм: русские реалии // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М.: Наука, 2003. – С. 150, 157.
- ⁴⁶ Недошивин Г. Проблема экспрессионизма. Экспрессионизм. – М.: Наука, 1966. – С. 14.
- ⁴⁷ Цит. по: Недошивин Г. Указ соч. – С. 15. Ср. с более поздним, но солидарным высказыванием Г. Розенберга: «Живопись действия не “персональна” (в отличие от экспрессионизма. – А.А.), хотя ее предмет (суть) состоит в индивидуальных возможностях художника». Цит. по: Рид Г. Краткая история современной живописи. – М.: Искусство–XXI, 2006. – С. 258. «Акционизм» – это так называемое искусство «новой объективности» // Рид Г. Указ. соч. – С. 229.
- ⁴⁸ Недошивин Г. Указ соч. – С. 31.
- ⁴⁹ Бердяев Н. Кризис искусства. – М.: Изд-во Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1918. – М.: СП Интерпринт, 1990. – С. 42. – Репринт. изд.
- ⁵⁰ Иванов Вяч. Родное и вселенское. Статьи (1914–1916). – М.: Изд. Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1918. – С. 119.
- ⁵¹ Нива Ж. Андрей Белый // История русской литературы. XX век. Серебряный век. – М.: Прогресс-Литера, 1995. – С. 110.
- ⁵² Марков В. Экспрессионизм в России // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 541.
- ⁵³ Бойко Ш. Почему экспрессионизм обошел Россию и русский авангард? // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблемы экспрессионизма. – М.: Наука, 2003. – С. 14–24
- ⁵⁴ Пуни И. Немецкий экспрессионизм в живописи и русское искусство // Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика / Сост. В.Н. Терёхина. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 457.

Ю.А. Асоян

**ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОСТРАНСТВ
В.А. ФАВОРСКОГО И П.А. ФЛОРЕНСКОГО
(1920-е годы)**

В начале 1920-х годов Павел Флоренский высказал основополагающую идею, которую относил к числу наиболее значимых для себя: «Вся культура, – пишет он, – может быть истолкована как деятельность по организации пространства. В одном случае, это пространство наших жизненных отношений, и тогда соответствующая деятельность называется техникой. В других случаях, это пространство есть пространство мыслимое, мысленная модель действительности», – и тогда оно называется наукой и философией. «Наконец, третий разряд случаев лежит *между* первыми двумя... Пространства его наглядны, как пространства техники, и не допускают жизненного вмешательства – как пространства науки и философии. Организация таких пространств называется искусством»¹. Важно, что Флоренский не ограничивается формулировкой самой общей идеи, но в духе своей «конкретной метафизики» – проекта, развиваемого им в 20-е годы, приступает к «обследованию» (как он сам это называет) разных типов и способов конструирования культурных пространств – технических, интеллектуальных, художественных. В «Автореферате»² Флоренский говорил о рассмотрении культурных моделей пространствопостроения как об одном из наиболее продуктивных исследовательских подходов, развиваемых им. И действительно, в сочинении «Мнимости в геометрии» (1922, обложку книги нарисовал В.А. Фаворский)³ он обратился к анализу пространственных моделей науки и философии – «мыслимому пространству» Дантово-Птолемеевой картины мира. Рассмотрению художественно-изобразительных пространств не-

посредственно посвящены лекции «Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях» и написанная чуть раньше «Обратная перспектива»⁴. Последние работы впервые были опубликованы спустя десятки лет после их непосредственной подготовки и написания. «Обратная перспектива» впервые была издана в 1967 г., в знаменитых выпусках тартуских «Трудов по знаковым системам»⁵. Вхутемасовские лекции по анализу пространства и времени напечатаны и того позже – их первая публикация относится к 1993 г. Тем не менее есть основания полагать, что намеченный Флоренским подход к искусству как способу организации особых изобразительных пространств был услышан уже современниками. Известно, что он был с энтузиазмом воспринят Львом Жегиным (сын архитектора Ф.И. Шехтеля) – слушателем Флоренского во Вхутемасе, художником и теоретиком искусства, который вслед за Павлом Флоренским и под его непосредственным влиянием обратился к исследованию пространственных форм живописного произведения и иконописи. Итогом многолетней работы Л. Жегина стала книга «Язык живописного произведения», впервые опубликованная лишь в 1970 г. под редакцией и со вступительной статьей Б.А. Успенского⁶. С набросками исследования в конце 1920-х Жегин знакомил Флоренского, для чего специально ездил в Сергиев Посад.

Подход к искусству как способу пространственной реорганизации мира оказался также созвучным собственным установкам другого автора, художника и теоретика Владимира Андреевича Фаворского⁷, особенно близкого Флоренскому в 20-е годы (как и Флоренский, Фаворский жил в Сергиевом Посаде). По приглашению Фаворского Флоренский оказался во Вхутемасе, на графическом факультете которого оба параллельно читали свои курсы: Флоренский – курс по анализу пространственности, Фаворский – по теории композиции⁸. Оба курса посвящены способам организации художественных пространств, они близки по установкам и перспективам видения предмета, во многом перекликаются и дополняют друг друга. Если Флоренский в своих лекциях обращается к способам построения пространства в разных видах искусства (живопись и графика, скульптура и пластика...), то Фаворский говорит о принципах организации пространства в разные художественные эпохи. Основная мысль нашей статьи состоит в том, что вхутемасовские лекции Флоренского и работы Фаворского (1920-х

годов и некоторые более поздние) нужно прочесть вместе, как дополняющие друг друга выражения одной теоретико-художественной концепции. Возможно, не стоит говорить о чьей-то «определяющей» или «второстепенной» роли. Подходы Фаворского формировались самостоятельно и задолго до встречи с П. Флоренским (они в значительной мере определялись его интересом к теории искусства А. Гильдебранда, годами учебы у проф. Холлоши, самостоятельными попытками нащупать «нутро» искусства) и никогда не были лишь пассивным усвоением идей философа. Скорее речь может идти о примечательной смычке взглядов, отправлявшихся, возможно, из разных начал и инициированных разными источниками. Сближению способствовал философский склад ума Фаворского. Близко знавшие В. Фаворского люди называли его «мыслителем», «философом»⁹. И определение «философ» здесь совершенно «по делу»; оно не просто характеризует его житейскую и нравственную мудрость. Благодаря публикации литературно-теоретического наследия Фаворский предстал как основательный теоретик, значимость которого до сих пор, может быть, не определена в полной мере¹⁰. Характерно, что изобразительное искусство рассматривается Фаворским как целенаправленное усилие по преобразованию хаотической данности зримого. Ему как никому другому должна была быть близка идея Флоренского о культуре как деятельности по организации пространства и искусстве как способе построения особых художественных пространств. Но стоит поставить вопрос и о стимулирующем влиянии художественно-пространственных идей самого Фаворского на Флоренского. Его причастность к осмыслению проблем художественного пространства П. Флоренским была довольно существенной, как и воздействие идей Флоренского на него самого.

Говоря о теории художественных пространств Флоренского, мы сознательно решили ограничиться лишь одной, но, по нашему мнению, наиболее значимой его работой вхутемасовского периода – «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях». В 1921 г. П. Флоренский по рекомендации и при участии В.А. Фаворского был приглашен во Вхутемас, где в течение ряда лет читал на печатно-графическом факультете курс лекций по анализу пространственности. В «Автобиографии» (1927) Флоренский напишет: «Я был избран профессором Высших Художественных Мастерских (Вхутемас) по ка-

федре “Анализа пространственности в художественных произведениях”. Эту дисциплину надо было создать, воспользовавшись данными математики, физики, психологии и эстетики. Как всегда в моей жизни, трудность работы лишь привлекала меня, и в течение трех учебных годов я разрабатывал эту дисциплину и написал соответственный курс»¹¹. В семейном архиве Флоренских сохранилось вхутемасовское профессорское удостоверение Павла Александровича (за 1924 г.) с указанием его месячного содержания по 17 разряду в размере 22 рублей 40 коп. Уже в 1925 г., еще находясь во Вхутемасе, Флоренский оставляет чтение лекций: ученому становится неинтересно повторять перед слушателями из года в год один и тот же разработанный им курс. Тогда же Флоренский завершает работу над рукописью соответствующей книги. Лекции «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» увидели свет лишь в 1993 г.¹² Поскольку ни сами лекции, ни написанная на их основе книга так и не получили окончательного авторского названия, оно было выбрано современными издателями Андроником Трубачёвым, М.С. Трубачёвой, О.И. Генисаретским. Второе издание лекций, дополненное новыми архивными материалами и рукописями, вошло в отдельный том собрания сочинений П. Флоренского, объединяющий работы по философии искусства и культуры¹³. Этот том собрания особенно важен, поскольку опубликованные в нем материалы так же, как и сами «лекции», открывают доступ к творческой лаборатории Флоренского начала 1920-х годов, когда ученым были заложены основы целого исследовательского направления, связанного с анализом пространственных форм художественной культуры и искусства. Пионерский характер проделанной в начале 1920-х годов работы следует отметить особо. Флоренский отчетливо осознавал это свойство своих исследований, причем не столько как достоинство, сколько как неизбежный удел, судьбу: «В моей жизни всегда так – раз я овладел предметом, приходится бросать его по независящим от меня причинам и начинать новое дело, опять с фундаментов, чтобы проложить пути, по которым не мне ходить... Очевидно обо мне написано всегда быть пионером, но не более. И с этим надо примириться»¹⁴.

В лекциях Флоренский составляет обширную типологию форм художественного пространства, рассматривает пространственную форму – «повороты» – портретного изображения, ищет подходы к

проблематике передачи времени в художественно-изобразительном произведении. Но начинает он свои лекции с несколько необычного для «художественной среды» его слушателей материала – с рассмотрения разных способов соотношения пространства и вещи в естествознании и математике¹⁵. Те или иные гипотезы, концепции и понятия естествознания становятся отправным пунктом для построения концептуальных схем, которые могли бы нам помочь разобраться в художественной сфере. И речь, разумеется, не идет о механическом переносе понятий, заимствованных из одной области в другую. Дело не в пресловутой редукции теоретико-художественных построений к естественно-научным моделям. Проблема заключается совершенно в другом: по большому счету, полагает Флоренский, искусство, наука и философия – это разные языки-описания действительности, которые не «копируют» ее, а всегда пересоздают. В рамках каждой из областей существуют свои образы и модели действительности; а с другой стороны, замечаются и схожие способы ее построения, связанные с той или иной архитектурой видения мира (отношением пространства и вещи). При разности языков важно установить сходства между разными моделями построения действительности в естествознании и искусстве. Флоренский начинает с рассмотрения способов описания действительности в естествознании, поскольку они более отрефлексированы, нежели художественные. «Н.И. Лобачевский сто лет назад высказал... казавшуюся тогда лишь смелым афоризмом мысль, а именно, что разные явления мира протекают в разных пространствах по-разному и подчиняются, следовательно, соответственным законам этих пространств. Клиффорд, Эйнштейн, Вейль, Эддингтон раскрыли эту мысль в отношении механических и электромагнитных процессов»¹⁶. Их исследования устанавливали зависимость свойств пространства от вещей и среды, это пространство образующих, т.е. от силового поля. Но эта зависимость допускает и обратную интерпретацию: она может быть истолкована как зависимость свойств силового поля от свойств соответственного пространства. Поэтому «можно говорить, что самые вещи – не что иное, как “складки” или “морщины” пространства, места особых искривлений его; /с другой стороны/, можно трактовать вещи или элементы вещей – электроны как простые отверстия в пространстве, – истоки и стоки мировой среды; можно, наконец, говорить о свойствах пространства, преимущественно о кривизне

его, как производных силового поля и тогда видеть в вещах причину искривления пространства»¹⁷. Эти разные модели действительности, считает Флоренский, оказываются дополнительными по отношению друг к другу, теоретически они вполне равноправны, а прагматически – равноценны.

Возможность разных и равноправных истолкований отношения пространства и вещи, полагает Флоренский, проистекает из основополагающего факта «вспомогательности» мысленных построений о действительности в отношении ее самой. Иными словами, каждая из моделей сама по себе «еще ничего не значит в отношении действительности, свойства которой куда-то должны быть помещены в нашей модели о ней, т.е. в “пространство”, “вещи” или в “среду”. Но куда именно – это зависит от стиля мышления», от его строения, а не от “опыта”, если под последним понимается нечто “поданное извне”»¹⁸. Любое из мысленных образований – пространство или вещь, тело или среда – может быть взято в качестве отправного пункта в нашем построении модели действительности, но «что бы ни было взято за первое, непременно выступят в дальнейшем или явно, или прикровенно и другие начала: каждое в отдельности при построении действительности бесплодно»¹⁹. Свойства действительности в нашем представлении о ней, считает Флоренский, оказываются «распределяемы» между «пространством» и «вещью»; они могут быть, как он говорит, «перекладываемы» с «пространства» на «вещи» или, наоборот, с «вещей» на «пространство». В наших попытках воссоздания мира, отмечает Флоренский, «чем больше возлагается на пространство, тем более организованным оно мыслится, а значит и более индивидуальным, своеобразным», но, соответственно, «бледнеют вещи, приближаясь к общим типам». Вместе с тем при таком подходе «известный вырезок действительности получает стремление выделиться из окружающей среды и замкнуться сам в себе. Эти уплотненно идеализированные и в значительной степени самозамкнутые пространства «уже плохо объединяются друг с другом, /но зато/ каждое представляет *свой малый мир*»²⁰. По сути, Флоренский формулирует понятие художественного пространства (и эта идея получит развитие у Фаворского). Для него несомненно, что «опираясь при отношении к действительности *на пространство*, и на него возлагая основную тяжесть воспостроения действительности, сознание движется в сторону художественного мировос-

приятия»²¹. Впрочем, и в самом искусстве при общей доминанте пространственности выделяются разные способы соотношения пространства и вещи. Пределом представления действительности как пространства является ее полное отождествление с пространством, где вещи подчинялись бы пространству вплоть до утраты своей «натуральной» формы. «В области искусства близок к этому пределу Эль Греко»²².

Стоит сразу же соотнести это с тем, что говорит Фаворский, для которого именно отношение пространства и вещи создает мир в пределах, ограниченных контуром или рамой. Это отношение определяет стиль единичной художественной вещи так же, как оно определяет различные стили больших художественных эпох: «Это вечная тема искусства. Решение ее определяет мировосприятие художника и мировоззрение эпохи»²³. Отношение предмета и пространства мыслится Фаворским как изначально конфликтное, «пространство» и «вещь», утверждает он, как бы борются между собою; когда побеждает «вещь» – или «круглота», в определении Фаворского, пространство истончается, приближаясь к пустоте. «Иногда, – поясняет мысль Фаворский, – существует два крайних типа отношения предмета к пространству: можно представить такой предмет, который *не возбуждал бы эхо в окружающем пространстве, и тогда он не даст синтеза, а будет только предметом* (натурализм). В другом случае, напротив, предмет становится центром всей композиции, организует пространство – все кругом и в себе»²⁴. У Флоренского почти так же: если в нашей модели действительности мы переносим нагрузку на вещи и тем уплотняем их индивидуальность и самостояние, то обедняем пространство. Здесь уже «вещи, каждая порознь, стремятся к самозамкнутости. Связи между ними слабнут, а вместе с тем бледнеет пространство, утрачивая внутреннюю структуру, связность и целостность. По мере того, как силы и организация действительности приписываются вещам, каждой порознь, объединяющее их пространство пустеет и от конкретной полноты стремится к меону»²⁵ (*меон* – древнегреч. – несущее, небытие). В итоге, считает Флоренский, вещи, хотя и обособленная каждая в себе, оказываются кучей, конгломератом, а их собранность вместе ничем не мотивирована. «Такое воспостройство мира свойственно позитивизму в науке и натурализму в искусстве. Евклидовское пространство и линейная перспектива тут принимаются как ступени к наименее содержатель-

ному и наименее структурному пониманию пространства»²⁶. Предельным случаем был бы полный перенос всех свойств действительности на одни только вещи и тем самым вообще лишение пространства какой-либо структуры. Такое «выметенное дочиста» пространство, заключает он, было бы поистине пространством метафизическим (в духе метафизики XVII в.), т.е. чистым небытием.

Конструктивное построение «картины действительности», полагает Флоренский, все же требует, чтобы ни пространство, ни вещь не были доведены до предельной «нагрузки». К тому же разные формы культуры дают и разные типы пространствопостроения. Тут мы вновь вплотную подошли к уже упомянутой в самом начале кардинальной идее Флоренского о том, что «вся культура может быть понята как *деятельность организации пространства*» (курсив в цитате наш. – Ю.А.). Обращаясь к искусству как способу пространственной переорганизации мира, Флоренский пишет: «Цель художества – преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного и проявление устойчивого и неизменного, общечеловеческого и общезначимого в действительности. Иначе говоря, цель художника – преобразить действительность»²⁷. Понимание искусства как преобразования мира было общим для В. Соловьёва, русских символистов. Однако, и тут уже нельзя не видеть дистанцирования от этой традиции, Флоренский переформулирует идею искусства как преобразования жизни в духе своей конкретной метафизики максимально «приземленно» – как преобразование пространственности. И впрямь, «если действительность – лишь особая организация пространства», то, «следовательно, задача искусства – переорганизовать (это) пространство, т.е. организовать его по-новому, устроить по-своему»²⁸.

Центральное место в теоретико-художественном мировоззрении Фаворского тоже занимает проблема пространства; не случайно Фаворский так часто определял свое отношение к художникам прошлого и настоящего именно в терминах «пространственности». Один из его учеников Виктор Эльконин вспоминал, что, восторгаясь Пикассо, Фаворский неизменно подчеркивал: Пикассо – всегда пространство, и наоборот: «Если бы Перову пространство – был бы Рембрандт»²⁹. Смысл этой реплики казался Эльконину вполне очевидным: в картинах Перова легко проглядывает напряженная эмоциональная жизнь, но из-за отсутствия «пространственного решения» она не становится таким же значительным художест-

венным событием, как, например, полотна Рембрандта³⁰. Сочувственно относясь к попытке Флоренского рассмотреть искусство как особый тип пространствостроения, отличающийся от способов построения пространства в науке и технике, Фаворский-теоретик стремится проанализировать отношение в искусстве непрерывного пространства и предмета. Это, утверждает он, самое нутро искусства, его святая святых. Надо сказать, что Фаворский осознал тему пространства как центральную для изобразительного искусства задолго до 20-х годов, до встречи с Флоренским, еще во время учебы в Московском университете. И в этом смысле его самостоятельность и независимость от Флоренского в том, что касается обращения к проблеме художественного пространства, не вызывает сомнений. Еще в 1913 г. в дипломной работе «Джотто и его предшественники» Фаворский определяет пространство как «главный объект живописи». Разные эпохи искусства дают нам разное видение отношения между вещью и пространством, разные типы зрительного построения пространства. Если применительно к Джотто говорят о технических недостатках в изображении пространства, о тех недостатках, «которые ему следовало бы извинить, чтобы затем, отделив эту, не удовлетворяющую оболочку, без помехи наслаждаться душой его живописи», то это значит, что «отношение к пространству, характерное для нашего времени, возвышается в норму», а «эпохи, не соответствующие этой норме, признаются плохо знавшими пространство либо совсем не желавшими его изображать»³¹. Принципиальное положение состоит в том, что «обобщение пространства, свойственное нам, не единственно», и потому «искусство какой-либо эпохи должно требовать полного уважения к себе в целом, как и в частностях»³².

При параллельном чтении работ Фаворского и Флоренского возникает стойкое ощущение того, что многие наблюдения и выводы одного являются прямым продолжением идей другого. Размышления двух авторов постоянно перекрещиваются, дополняют и как бы обоюдно поддерживают друг друга. У Фаворского отношение вещи и пространства – это самое нутро искусства, его святая святых. Именно через это отношение он намеревается определить стили больших художественных эпох. Для Флоренского отношение вещи и пространства в художественно-изобразительном произведении является определяющим еще и в том смысле, что оно создает основу для типологии искусства. Специфика тех или

иных искусств может быть обозначена через то или иное построение пространства, то или иное соотношение пространства и вещи. Так, живопись и графика различаются подходами к организации своего пространства, и это различие, подчеркивает Флоренский, «не есть какая-либо частность, но коренится в исходном делении пространственности»³³. Графика строит пространство *двигательное*. Ее область – сфера активного отношения к миру, когда художник скорее «не берет от мира, а дает миру, не воздействуется миром, а воздействует на мир»³⁴. График может пользоваться разными инструментами, но существо дела от этого не меняется: это все равно будет преимущественно «двигательное пространство», элементарной единицей которого является жест или линия. Графика в своей предельной чистоте, утверждает Флоренский, есть «система жестов воздействия». Она линейна: пространство в ней всегда выстраивается движениями – линиями. «Как только в произведении графики появляются точки, пятна, залитые краской поверхности, так это произведение уже изменило графической активности подхода к миру, двигательному построению своего пространства, т.е. допустило в себя элементы живописные»³⁵. В отличие от графического пространства, живописное пространство по самой зернисто-пятнистой и точечной структуре своей определяется как пассивное. В том смысле, что художник здесь словно показывает, как наступает на него мир. Отдельные моменты этого пассивного восприятия мира даются касаниями, прикосновениями. Живописное пространство строится осязанием, а оно предполагает наименьшее наше возможное вмешательство во внешний мир, при наибольшем возможном проявлении им себя. У Флоренского осязание в отношении к миру есть некая «активная пассивность»: живописные пятна являются следами наших касаний-осязаний действительности. Мы осязаем мир отдельными прикосновениями, каждое из которых оседает в сознании пятном. Если линия «в графике, – пишет Флоренский, – есть знак или заповедь некоторой требуемой деятельности, то осязание... это скорее плод, собранный от мира»³⁶.

Отношение к миру совершенно аналогичное живописи и графике дают скульптура и пластика. И тут автору приходится подчеркнуть коренное отличие этих часто смешиваемых между собою форм: «Скульптура и пластика не имеют между собою ничего общего: скульптура есть графика, а пластика – живопись». «Скульптура – от *sculpto* – собственно значит рубленое, резаное, тогда как

пластика, *πλασσω*, относится к выдавливаемому из мягкого материала. Скульптурное произведение – это запись широких движений режущего или отбивающего орудия, а произведение пластики представляется записью прикосновений. Само собой понятно, – утверждает Флоренский, – что рубка и лепка по-разному строят системы записей в веществе»³⁷. Лепка своими прикосновениями к мягкому веществу дает систему пятен, точек, пространств, оцениваемых как минимум протяженности. В общем и целом организация пространства в искусстве достигается подходами, близкими друг другу формально, но глубоко чуждыми по ощущениям, лежащим в их основе. В одном случае пространство «мыслится осязательно» и строится точками-пятнышками, а они уже, в свою очередь, определяют линию. При другом способе построения пространства определяющей будет линия. Точки же рассматриваются как места возможных пересечений линий. Кроме того, если мы определяем основные элементы действительности как пространство и вещи, то живопись обращается преимущественно к вещному аспекту мира, к вещам, а графика – к пространству. Вещи осязаются, а пространство дает простор движениям. И наоборот, пространство неосязуемо, тогда как в вещах как таковых нельзя двигаться. Конечно, и в живописи присутствует пространство, а в графике есть элемент «вещественности», или «вещности». Однако, отмечает Флоренский, живопись распространяет вещественность на пространство и потому самое пространство трактует как среду. Графика же пытается истолковать вещи как «пространство особых кривизн». Таким образом, живопись имеет дело как бы с вещественностью мира, «с содержанием вещи, по образцу которого она строит все наружное пространство». «А графика занята с окружающим вещи пространством и по образцу его истолковывает сами вещи»³⁸. Интересно, что это подразделение художественных пространств на активные, двигательные и пассивные – материально-вещественные станет одним из определяющих для теоретика искусства 1920-х годов Александра Габричевского.

Тема пространства и вещи по-своему преломляется в таких категориях, как конструкция и композиция. Композиция – очень старое понятие, восходящее еще к античной риторике и примененное для толкования искусства в эпоху Возрождения (благодаря гуманистической критике)³⁹. Еще в XV в. Леон Баттиста Альберти определил композицию как правило в живописи, согласно которому

сочетаются части написанного произведения⁴⁰, т.е. по сути дела толковал композицию как формулу пространственной организации произведения. В начале XX в. понятие композиции, ставшее основополагающим для анализа формы художественного произведения, было дополнено понятием конструкции. Это дополнение исходило от русских конструктивистов, чье движение в первой половине 20-х годов было очень представительным (Татлин, А. Родченко, А. Ган и др.) Конструктивисты группировались в основном вокруг ИНХУКа – института художественной культуры, учрежденного в начале 1920 г. Его первым председателем стал В.В. Кандинский. Но в 1921 г. в ИНХУКе происходит раскол: в нем утверждается «производственная» платформа. В. Кандинский уходит, а институт становится ядром конструктивистских художнических ориентаций, распространяющихся и во Вхутемасе: А. Родченко ведет здесь дисциплину конструкции. Понятия конструкции и конструирования входят в ряд наиболее употребимых. В 1921 г. в ИНХУКе происходит дискуссия о соотношении конструкции и композиции (в которой принял участие и уже упомянутый выше Н. Тарабукин). Спектр мнений о соотношении конструкции и композиции был самый разнообразный – от утверждения конструкции как аспекта композиции до их полного противопоставления, когда в «конструкции» виделось «волевое построение», а в «композиции» лишь «интуитивное размещение пятен»⁴¹. А. Родченко связывал всякую «настоящую конструкцию» с «утилитарной необходимостью», являющейся целью «производственного» художественного произведения, стремящегося к функциональности, организованности, в «композиции» же видел только «вкусовой подбор», преследующий цели изобразительности и лежащий вне функциональной организованности. Понятно, что дискуссия о конструкции и композиции не могла не затронуть В. Фаворского и П. Флоренского, читавших на графическом факультете Вхутемаса основные теоретические дисциплины. В их Вхутемасовских курсах мы находим отклики на эти дискуссии и совершенно самостоятельный, свой, анализ категорий «конструкции» и «композиции».

По Фаворскому, конструкция и композиция противоположны по своему смыслу: конструкция дает нам представление о форме изображаемого предмета, композиция – зрительное впечатление. Конструкция дает понятие о том, как предмет скроен и устроен,

каковы его двигательные возможности, а композиция как бы «вставляет предмет (вещь) в окружающее пространство. Композиция – организация изобразительного пространства произведения как целого, конструкция же охватывает форму и строение самих изображаемых вещей в их движении или двигательных возможностях»⁴². Такова, если вкратце, позиция Фаворского. Близок ему и Флоренский. Художественное произведение, подчеркивает он, есть нечто единое и целостное само по себе. Но произведение и нечто изображает. И этот предмет, изображаемый художником, имеет свое единство, совсем другое, чем единство художественного произведения. «Единство изображаемого (конструкция) никак не может быть смешиваемо с единством изображения (композицией) – это разные единства»⁴³. Принцип пространственного устройства самой действительности должен быть назван конструкцией, тогда как пространственное устройство произведения является композицией. «То, что говорит о себе через произведение самая действительность, есть конструкция в произведении, а то, что говорит об этой действительности художник, есть композиция произведения»⁴⁴. Ясно, что никакой прямой связи между строением самой действительности и строением ее изображения нет и быть не может, считает Флоренский. «Конструкция, – находит он еще одну емкую формулу, – есть то, чего хочет от произведения сама действительность, а композиция – то, чего художник хочет от своего произведения»⁴⁵. Если конструктивисты противопоставляли «пассивной изобразительности» композиционных решений «старого искусства» конструктивистскую активность искусства «производственного», то Флоренский, вместе с Фаворским, меняют полюса в противопоставлении этих понятий. В «конструкции схватывается устройство действительности (вещи), насколько она изображается художником, а в композиции – устройство художественного произведения. В этом смысле уже не композиция, а конструкция, как имеющая по преимуществу дело с данностью мира, будет пассивна, тогда как “композиция” – как преобразование этой данности в новое пространственное единство – “активна”»⁴⁶.

Фаворский во Вхутемасе читает лекции по теории композиции. Причем это понятие явственно соотносится у него с вынесенным из художественной школы профессора Холлоши требованием художественной цельности изображения. Последняя понимается как пространственная цельность изображения – как наличие сво-

его особого художественного пространства, отличного от внешнего, жизненно-бытового пространства. В ряде случаев Фаворский представляет себе человека словно бы вооруженным искусством и окруженным зрительно-пространственным хаосом. На уровне феноменов природа противопоставляется человеку своей зрительной и пространственной бесформенностью, которую человек разными способами пытается преодолеть. Искусство представляет собой действенный инструмент преодоления зрительно-пространственного хаоса в попытке достижения цельности – сложной гармонической упорядоченности зримого. В размышлениях Фаворского искусство вообще, а изобразительное искусство в особенности, оказывается своего рода «аванпостом» – передовой линией в постоянно происходящей борьбе человека с хаосом. Оно представляет собой один из наиболее эффективных способов победы над «хаотической случайностью зримого». Данная человеку-художнику неизменно фрагментарно и неполно природа на уровне феноменальном тем не менее противопоставляется нам как разнообразнейшая жизнь. Она представляет собой многообразие зрительных впечатлений и неограниченное пространственное развертывание, признаки которого – богатство и хаос. В теории Фаворского художник принимает на себя трудную задачу преобразования хаоса зрительных впечатлений в цельность изображения. Последняя приближает нас к той высшей цельности, которая, безусловно, должна быть присуща мирозданию как таковому, но которая угадывается в каждом его моменте и открывается в его частях отнюдь не всякому, а лишь особым образом настроенному и отточенному зрению художника, и только через него уже и всем остальным.

В работе под названием «Магический реализм» Фаворский рассматривает наиболее притягательный и невозможный для искусства способ существования. В толковании «магического реализма» он отталкивается от легенд, связанных с искусством архаики. В греческом мире с древних времен существовали легенды о «магическом реализме», например, в них рассказывалось, что Дедал лепил людей, которые оживали. У Гомера хромоногому Гефесту помогали ходить бронзовые прислужницы, которых он сам выковал для себя. Это – искусство, обладающее «магическим реализмом», как бы чудесное искусство, делающее все до того реальным, что оно становится живым. Фаворский задается вопросом, какова должна была быть форма этих произведений, что может

быть для них характерно. В поисках ответа он обращается в магический мир детской игры. «Играя, ребенок находит пруттик, и он становится горячей лошадью»⁴⁷. Точно так же оживают в его руках другие предметы, становясь игрушками. Чтобы ожить, всем этим вещам достаточно одного – быть с ребенком в одном пространстве, участвовать с ним в игре. Для магического искусства характерно существование вещей в «нашем» пространстве и «неимение своего изобразительного пространства»⁴⁸.

Становление классического греческого, да и всякого другого искусства происходило как своего рода утрата «старого» магического реализма (черты которого Фаворский находит в египетском искусстве, в греческом искусстве эпохи архаики), но зато в отвоевании и становлении особого художественного пространства, отличного от того пространства, в котором находится зритель. На этом пути происходит становление особого художественного пространства, не предполагающего простого вхождения человека в его своеобразный мир. Так, в греческом искусстве, особенно развитом, мы имеем дело уже с совершенно особым художественным пространством, которое не допускает простого вхождения в этот своеобразный мир человека, «отстраненного» от пространства изображения. «Так, в рельефе дорического фриза, во фронтонах и отдельных статуях, люди, их действия изображены в пространстве; с ними вместе изображается пространство, в котором осуществляются их действия. Играть в такую статую нельзя», – подчеркивает Фаворский⁴⁹. Искусство формирует позицию зрителя, эстетически отделенного, «отстраненного» от пространства изображения. Формируется изобразительная плоскость, искусство становится по-настоящему зрительным. Теперь оно как бы ориентируется на «позицию зрителя», который находится вне изображаемого пространства и только мысленно участвует в изображении. «Такое изображение может нами созерцаться, мы можем его переживать, хотя вчувствовать себя в него [как в магическом искусстве архаики, живущем со зрителем в одном пространстве – пространстве мифа] уже не будем»⁵⁰. Художественное творчество несет в себе сакральную память о магическом реализме – искусстве, делающем все до того реальным, что оно становится живым. Вместе с тем «жизненная живость» изображения (входящая в самое ядро живописности) достигается в искусстве вышедшим из-под власти мифа, принципиально иным, чем «магический реализм», способом. Она

обретается не нарушением изобразительной плоскости, не попыткой непосредственного введения изображения в наше жизненное пространство, а особой художественной цельностью изображения. Живое в искусстве не там, где с портрета смотрят совершенно живые глаза (ср.: «Портрет» Н.В. Гоголя), заставляя зрителя содрогаться, но там, где художнику удалось создать цельное пространство – мир, который вследствие цельности оказывается самостоятельным, самосушим, а тем самым уже в очень большой степени органическим и живым. Художник в теории искусства В. Фаворского не волшебник, заставляющий изображение «выходить» из портретной рамы, а творец, создающий в пределах рамы или контура особый мир.

Нарушение границ обретаемого искусством особого художественного пространства ни зрителю, ни даже самому творцу этих пространств – художнику – не дозволено. Поскольку живописное и вообще всякое подлинно художественное произведение – это мир, в котором каждая деталь отвечает другой детали ритмически, мир, живущий по своим собственным законам, постольку зритель должен отказаться от того, чтобы предъявлять произведению искусства требования, скажем, утилитарного или этического порядка. Но и на художника это возлагает большую ответственность. Он не вправе сам разрушать границы пространства, отвоеванные искусством у жизни. «Это бывает, когда хотят сделать что-нибудь чрезвычайно живым. Это встречается иногда в надгробиях, могильных скульптурах, где хотят наладить связи с умершим»⁵¹. Желая сделать изображение «особенно живым» в обход искусства, впадают обычно в натурализм. Фаворский вспоминал виденные им однажды фигуры генуэзского кладбища: «Ничего более отвратительного я не помню, – признавался Фаворский. – Они не поддаются описанию. Фигура, сидящая на лавочке и протягивающая вам носовой платок; или жена и дочь, стоящие на коленях, почти на дорожке перед стеной, в окошко которой высовывается умерший муж, и так далее. Тут полностью главенствует стремление ввести изображение в наше пространство и тем сделать изображение совершенно живым»⁵². Фаворский вспоминает и другой пример – один из эскизов памятника Гоголю, где изображен был холм со скамейкой, на которой сидел Гоголь; к скамейке вела дорожка, как бы предлагая зрителю пойти по ней и сесть на скамейку рядом с писателем. «Что же из этого вышло бы? – задается вопросом Фа-

ворский. – Беседа – вряд ли. А произведение разрушается. Его цельность нарушена»⁵³.

Применительно к искусству принято подчеркивать недопустимость какого-либо вмешательства в него с посторонними художественным задачам и целям требованиями утилитарного, социального либо даже этического порядка. Размышляя о «магическом реализме», Фаворский подчеркивает другой аспект той же самой проблемы – проблемы «эстетической изолированности» художественного предмета и пространства. Само искусство не вправе посягать на сформированную длительным опытом искусства «зрительскую плоскость». Не должно стремиться влиять на нас прямо и непосредственно, здесь обязателен момент эстетической отстраненности (или, как говорил Виктор Шкловский, «остраненности») от пространства изображения. По мысли Павла Флоренского, «художественным образам приличествует наибольшая степень художественной воплощенности, конкретности, жизненной правдивости, но мудрый художник наибольшие усилия приложит именно к тому, чтобы, переступив грани символа, эти образы не соскочили с пьедестала эстетической изолированности и не вмешались в жизнь как однородные с нею части ее»⁵⁴. Фаворский-художник пытается воссоздать целое мира там, где человек натывается лишь на «акосмию» и хаос зрительных ощущений. Его функция в значительной мере оказывается космогонической, направленной на повторение космотворения. В этом смысле философско-художественная позиция Фаворского весьма созвучна тезису Г.-Г. Гадамера: «Неважно, работает ли скульптор или художник в предметной или не предметной манере. Важно одно – встречает ли нас в них упорядочивающая духовная энергия. И если то, что изображено в произведении поднимается до новой оформленной определенности, до нового крошечного космоса, до новой цельности схваченного, объединенного и упорядоченного бытия, то это искусство... Художественное произведение стоит посреди распадающегося мира привычных и близких нам вещей как залог порядка и, может быть, все силы сбережения и поддержания, несущие на себе человеческую культуру, имеют своим основанием то, что архетипически предстает в работе художника, всегда снова упорядочивающего то, что раз за разом распадается»⁵⁵.

Параллельное рассмотрение подходов Флоренского и Фаворского позволяет говорить о значительной близости их теоретико-

художественных взглядов. Учитывая их довольно продолжительное общение, их активную совместную работу во Вхутемасе по утверждению общей позиции в качестве исследовательской и образовательной, речь может вестись и о чем-то большем. Можно говорить о формировании общей исследовательской и художественно-образовательной платформы, связанной с анализом пространственной формы художественно-изобразительного произведения. Единой теоретико-художественной школе, хотя ее контуры вполне намечаемы, не суждено было сбыться; время, отпущенное 20-ми годами на формирование самостоятельных теоретических направлений, стремительно убывало. К тому же каждый из наших авторов в середине 1920-х был не только зрелым человеком, но и самостоятельно сложившимся исследователем. В теоретической разработке проблем художественного пространства каждый сохранял, что называется, свое лицо. Если П.А. Флоренского скорее интересовало то, что может быть названо семиотическими аспектами изучения пространственных форм и способов художественного пространствопостроения, то В.А. Фаворский довольно продолжительное время (и в 1920-е годы, и несколько позже) находился под влиянием немецкой школы теоретического искусствознания А. Гильдебранда. Его теория «изобразительной плоскости» отличалась и самостоятельностью, и глубиной философских обобщений. О единой теоретической школе в строгом смысле этого слова говорить не приходится. Но было общее направление исследовательских поисков, схожесть в оценке их возможностей и перспектив. Предпринятые в 1920-е годы В. Фаворским и П. Флоренским, главным образом «в стенах» Вхутемаса, исследования принципов пространственной организации искусства не имели аналогов, отличались новаторством и основательностью подходов. Но параллельно и независимо от них в ГАХНе⁵⁶ (Государственная академия художественных наук) проводились другого рода исследования (А.Г. Габричевским, А.В. Бакушинским), которые имеет смысл сопоставить с исследованиями, которые мы условно назвали вхутемасовскими.

Заключая, отметим, что интерес к пространственности, в том числе и к культурным способам и формам пространственного видения мира, вообще очень характерен для эпохи 1920–1930-х годов (здесь – как бы в обратном хронологическом порядке – стоит вспомнить «Формы времени и хронотопа в романе» М. Бахти-

на⁵⁷, «Античный космос и современную науку» А. Лосева⁵⁸, исследования близкого Лосеву Николая Тарабукина⁵⁹, труды по философии искусства Александра Габричевского⁶⁰, исследования А.В. Бакушинского). По всей видимости, сам этот интерес должен рассматриваться не только как сугубо профессиональное, но и как культурно обусловленное явление. 1920-е годы – время широкого увлечения идеей пространственности, открытия в ней новых измерений. Это увлечение подогревалось новым физическим толкованием пространства, которое было предложено в теории относительности А. Эйнштейна. Хотя специальная теория относительности, устанавливающая зависимость времени от пространства, а также своеобразие протекания времени и физических процессов в разных системах отсчета (свое, «местное» время в каждой из них) была создана Эйнштейном еще в 1905–1907 гг., но именно в 20-е годы она становится достоянием и «широких кругов общественности», и гуманитарного знания⁶¹. Впрочем, своеобразный приоритет пространственной проблематики в целом ряде исследовательских направлений 1920-х годов мог, как кажется, иметь еще и иные основания. В ситуации 1920-х годов в России особенно остро ощущалось то, что Шекспир назвал когда-то «The time is out of joint» – *время, вывихнутое в суставе*. Распавшуюся связь времен человек не в силах соединить: но остаются и даже открываются новые возможности освоения и организации пространства. Если можно говорить об оппозиции культуры и власти, то временем располагала и распоряжалась власть, на долю искусства и техники выпадала задача пересоздания пространства. Конечно, легко возразить, что тема пространственности сама по себе является для изобразительных искусств ключевой, и потому излишне прибегать к ее упрощенно-социальным толкованиям. Это так. И все же представляется симптоматичным, что А. Габричевский, например, в своей рукописи об онтологии художественного избрал в те же годы эпиграфом слова Виктора Гюго: «Бог берет время и оставляет нам пространство».

Примечания

¹ Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А. Собр. соч.

Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – С. 112.

² См.: Флоренский П.А. Автореферат // Флоренский П.А. Соч.: В 4 т. – М.: Мысль, 1994. – Т. 1. – С. 37–43.

³ Флоренский П.А. Мнимости в геометрии. Расширение области двумерных образов геометрии: Опыт нового истолкования мнимостей. – 3-е изд. – М.: URSS, 2008. – 68 с.

⁴ Флоренский П.А. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1967. – Вып. 3. – С. 381–416, современное издание «Обратной перспективы» см. в собр. соч. П. Флоренского. (Флоренский П.А. Соч.: В 4 т. – М.: Мысль, 1999. – Т. 3(1). – С. 46–98.)

⁵ Флоренский П.А. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1967. – Вып. 3. – С. 381–416.

⁶ Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. – М.: Искусство, 1970. – 125 с.

⁷ Хотя имя Владимира Андреевича Фаворского хорошо известно многим, его гравюры едва ли не каждому знакомы с детства по иллюстрациям к «Слову о полку Игореве» и «Маленьким трагедиям» Пушкина, а портреты Достоевского и Пушкина («Пушкин-лицеист») давно воспринимаются как хрестоматийные, тем не менее кажется уместным сопроводить рассмотрение теории Фаворского краткой справкой биографического характера. В. Фаворский родился в Москве в 1886 г. Будучи еще гимназистом, занимался скульптурой и рисованием в Строгановском училище и художественной школе К.Ф. Юона. В 1905–1907 гг. учился в Мюнхене в частной Художественной школе профессора Ш. Холлоши. В Мюнхенском университете слушал курс лекций по теории и истории искусства К. Фолля, затем путешествовал по Италии, Австрии, Швейцарии. Вернувшись из-за границы, поступает (в 1907 г.) на историко-филологический факультет Московского университета. Вместе с проф. Н.И. Романовым, студентами Б.Р. Виппером и Д.С. Недовичем инициирует создание Искусствоведческого отделения, которое и оканчивает в 1913 г. В 1914 г. совместно с Н.Б. Розенфельдом переводит и издает книгу А. Гильдебрандта «Проблема формы в изобразительном искусстве» (М.: Мусагет, 1914). В 1915 г. мобилизован в армию; участвовал в качестве корректировщика-артиллериста в Первой мировой (награжден «георгием»), а затем и Гражданской войнах. В 1920–1929 гг. – профессор, а с 1923 по 1926 г. – ректор Высших художественно-технических мастерских; на графическом факультете Вхутемаса читает курс лекций по теории композиции. В бытность Фаворского ректором профессором

Вхутемаса становится и П.А. Флоренский. После разгрома Вхутемаса Фаворский – профессор Полиграфического института (1930–1934) и Московского института изобразительных искусств (1934–1938), с 1935 по 1941 г. состоит консультантом Мастерской монументальной живописи при Всероссийской академии архитектуры. В 1934 г. разрабатывает и читает курс теории графики. В 1939 г. – в связи с работой над иллюстрациями к калмыцкому эпосу «Джангар» путешествовал по Калмыкии. В 1941–1943 гг. жил с семьей в эвакуации в Самарканде, с 1943 по 1948 г. – профессор Московского института прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ); народный художник СССР (с 1962 г.) и действительный член Академии художеств (с 1963 г.).

⁸ *Фаворский В.А.* Лекции по теории композиции // *Фаворский В.А.* Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – С. 71–195.

⁹ Художник Виктор Эльконин, характеризуя Фаворского, использовал формулу «художник-философ». См.: *Эльконин В.* Художник-философ // Владимир Андреевич Фаворский: (Сб. материалов к выставке, посвященной 100-летию со дня рождения). – М., 1986. – С. 156.

¹⁰ В этом отношении очень значимой остается статья Г.К. Вагнера (см.: *Вагнер Г.К.* Владимир Андреевич Фаворский – теоретик искусства // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – С. 146).

¹¹ *Флоренский П.А.* Автореферат // *Флоренский П.А.* Соч.: В 4 т. – М.: Мысль, 1994. – Т. 1. – С. 37–43.

¹² *Флоренский П.А.* Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. – 324 с.

¹³ *Флоренский П.А.* Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях // *Флоренский П.А.* Статьи и исследования истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – С. 79–258.

¹⁴ *Флоренский П.А.* Детям моим. Воспоминания прошлых дней. – М.: Московский рабочий, 1992. – С. 438.

¹⁵ Скульптор Алла Пологова вспоминала о том, что ее отец Герман Исакиевич Пологов, в 20-е годы работавший театральным художником в Екатеринбурге, был слушателем вхутемасовских лекций Флоренского. Математические «выкладки» Флоренского, считала А. Пологова, настолько заинтересовали ее отца, что он, будучи уже взрослым человеком, увлекся математикой. Выдающимся математиком он не стал, но

всю последующую жизнь соединял в себе увлечение искусством, математикой и техникой.

¹⁶ Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993.– С. 5–6.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Там же. – С. 6–7.

¹⁹ Там же. – С. 7.

²⁰ Там же. – С. 18.

²¹ Там же. – С. 18–19.

²² Там же. – С. 19.

²³ Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – С. 244.

²⁴ Там же.

²⁵ Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993.– С. 19.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же. – С. 70.

²⁸ Там же. – С. 71.

²⁹ См.: Эльконин В. Художник-философ // Владимир Андреевич Фаворский (Сб. материалов к выставке, посвященной 100-летию со дня рождения). – М., 1986. – С. 251.

³⁰ Там же.

³¹ Фаворский В. Джотто и его предшественники // Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – С. 56.

³² Там же.

³³ Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993.– С. 74.

³⁴ Там же. – С. 77.

³⁵ Там же. – С. 78.

³⁶ Там же. – С. 80, 82.

³⁷ Там же. – С. 83.

³⁸ Там же. – С. 109.

³⁹ См. об этом: Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. – М.; СПб.: Университетская книга, 2001. – 435 с.

- ⁴⁰ См.: Альберти Л.-Б. Три книги о живописи / Пер. с итал. А. Габричевского // Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве. – М.: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. – Т. 2. – С. 25–63.
- ⁴¹ Сидорина Е. Русский конструктивизм: Истоки, идеи, практика. – М., 1995. – С. 46–53.
- ⁴² Фаворский В. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – С. 205–206.
- ⁴³ Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. – С. 117.
- ⁴⁴ Там же. – С. 121.
- ⁴⁵ Там же. – С. 122.
- ⁴⁶ Представляется, что по крайней мере лингвистически предложенное Флоренским толкование соотношения «конструкции» и «композиции» выглядит более убедительно. Значение слов «конструкция» и «композиция» в обыденном словоупотреблении кажется почти тождественным, малоразличимым. Тем не менее различие между «construe» и «compro» (от этих латинских глаголов происходят соответствующие слова в европейских языках и русском) имеется. Если первый глагол означает просто «собрание», «составление», «построение», то второй подразумевает еще и «прекращение несогласия, раздора» составляемых элементов (отсюда лат. *compositus* – хорошо расположенный, правильный, стройный). Латинское *compro* более всего соответствует греческому αρμοζω, означающему «соединение несходного» (отсюда «гармония»). В слове «конструкция» этот эстетический смысл, предполагающий к тому же творческую волю создателя, выражен слабо.
- ⁴⁷ Фаворский В.А. Магический реализм // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – С. 228.
- ⁴⁸ Там же.
- ⁴⁹ Там же.
- ⁵⁰ Там же. – С. 229.
- ⁵¹ Там же. – С. 230.
- ⁵² Там же. – С. 231.
- ⁵³ Там же.
- ⁵⁴ Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. – С. 104.
- ⁵⁵ Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 241.

⁵⁶ ГАХН (РАХН) – Государственная академия художественных наук, просуществовавшая с 1921 по 1929 г. Наряду с Вхутемасом и ИНХУКом это один из наиболее значительных центров теоретико-искусствоведческих исследований. Собственная история ГАХН непродолжительна и трагична. Учрежденная в 1921 г. при деятельном участии А.В. Луначарского, Академия стала спасительным прибежищем для значительной части московской гуманитарной интеллигенции. С ГАХНом связаны судьбы Г. Шпета, А. Габричевского, Б. Ярхо. Здесь работали А.Ф. Лосев, В.П. Зубов, Б.Р. Виппер, а также В. Кандинский (первоначально он возглавил физико-психологическое отделение, но вскоре его сменил А.В. Бакушинский), Р.Р. Фальк, К.Ф. Юон и др. В Уставе Академии ее задача определялась как «всестороннее научное исследование и разработка вопросов искусства и художественной культуры... объединение научной деятельности художественных институтов страны и научно-творческих сил в области искусства». В Академии работало несколько отделений и секций, издавался журнал «Искусство» (в период с 1923 по 1928 г. вышло более десяти его выпусков). В 1929 г. вслед за смещением Луначарского с поста наркома просвещения в ГАХН происходят «чистки», после которых Академия была распущена. Многие ее члены уже в 1929 г. оказались в ссылке. В начале 30-х годов ряд членов Академии (Г. Шпет, Б. Ярхо, М. Петровский, А. Габричевский) оказались «фигурантами» дела «о немецко-фашистской организации в стенах Государственной Академии художественных наук», получили «срок», а в 1938 г. были казнены (см.: *Северцева О.* Фашизированная наука // Независимая газета. – М., 1996. – 11.04. – С. 8; *Мильдон В.* Учение о духе: ГАХН как явление русской культуры // Независимая газета. – М., 1996. – 29.11. – С. 7).

⁵⁷ См.: *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М.М.* Эпос и роман. – СПб.: Изд-во Азбука, 2000. – С. 11–193.

⁵⁸ См.: *Лосев А.Ф.* Античный космос и современная наука. – М.: Мысль, 1993. – 248 с.

⁵⁹ См.: *Тарабукин Н.М.* Проблема пространства в живописи // Вопросы искусствознания. – М., 1993. – № 1–4; *Тарабукин Н.М.* Смысловое значение диагональных композиций в живописи // Ученые записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1973. – Т. 6. – Вып. 308. – 325 с.; *Тарабукин Н.М.* О В.Э. Мейерхольде. – М.: ОГИ, 1998. – (Библиогр.).

⁶⁰ См.: *Габричевский А.Г.* Одежда и здание // *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. – М.: АГРАФ, 2000. – С. 402–429; Он

же: Пространство и масса в архитектуре // Там же. – С. 430–447; Он же: Введение в морфологию искусства // Там же. – С. 83–165; Он же: Поверхность и плоскость // Там же. – С. 219–252; Он же: Портрет как проблема изображения // Там же. – С. 280–297 и др.

- ⁶¹ Характерно, что в 1922 г. на русском языке сначала появляется работа самого А. Эйнштейна, поясняющая начала специальной и общей теории относительности. В следующем году выходит не менее важная работа А.А. Фридмана, популярно излагающая принципы и значение теории Эйнштейна (*Фридман А.А. Мир как пространство и время.* – М.: Наука, 1965. – 111 с.). Еще более любопытно, что одновременно с ней появляется книга известного антрополога и этнографа В.Г. Богораз-Тана (*Богораз-Тан В.Г. Эйнштейн и религия. Применение принципа относительности к исследованию религиозных влияний.* – М.; Пг.: Френкель, 1923. – 117 с.), в которой автор попытался сопоставить архаические представления о пространстве у народов Сибири с пониманием пространства и времени в современной теории относительности. В этом контексте должна быть рассмотрена и уже упоминавшаяся нами работа П. Флоренского «Мнимости в геометрии», в которой «средствами современной теории» автор попытался дать обоснование пространственных представлений «Божественной комедии» Данте.

В.М. Кулькина

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

В современной науке нет четкого определения понятия *интертекстуальности*. В широком смысле интертекстуальность рассматривается в контексте мировой культуры, формируя понятие мирового «интертекста». В более узком смысле интертекстуальность рассматривается в плане позиции автора. Теоретическая база понятия также весьма разнородна и зависит от приверженности исследователя одной из этих двух точек зрения.

Появившийся в рамках постмодернизма в 1967 г. термин *интертекстуальность* в своем авторстве был закреплен за французской исследовательницей Юлией Кристевой¹, придерживающейся постструктуралистского подхода. Базируясь на работах М.М. Бахтина, Кристева рассматривала интертекстуальность как «цитатную мозаику», формирующую текст за счет разных вариантов комбинирования цитатного материала. Ее точка зрения оказалась близка Р. Барту, впоследствии описавшему «текучесть» слов текста и его открытость при прочтении. Другими словами, Барт представил широкий взгляд на *интертекст*, рассматривая его как структуру, функционирующую без ведома автора, по собственным законам «диалога между текстами».

В 1920-х годах немецкий исследователь Х.Р. Яусс в попытке описать взаимодействие писателя с читателем обращается к понятию «адресата», введенному в то время в литературоведение для наблюдения за взаимодействием писателя и текста. Обратившись к философской герменевтике, Яусс вывел понятие «горизонта ожидания», описывающее «герменевтически воспитанное сознание»²

читателя при его восприятии текста, соответствующее пред-
мнениям публики или вызывающее у нее «смену горизонта ожи-
дания». Творец любого текста при его создании опирается на один
из этих двух способов взаимодействия со своим будущим читате-
лем. Второй установкой для автора становятся жанровые обозна-
чения, обеспечивающие литературную преемственность формы.
Бахтин определял жанр как «представителя творческой памяти в
процессе литературного развития»³. Таким образом, в своем взаи-
модействии с читателем автор текста всегда обращается к цитат-
ному материалу. Если взаимообмен мнениями и ожиданиями меж-
ду писателем и читателем еще можно анализировать, исходя из
семиотики и герменевтики, то за определением взаимодействия
текстов уже прочно закрепился термин *интертекстуальность*.

Соединим эти две позиции. Ю.М. Лотман определял текст как
систему знаков, построенную, в свою очередь, по правилам систе-
мы языка. Текст становится системой отношений, в которой писа-
тель «кодирует» закладываемую в него информацию, а читатель
«декодирует» ее. По этому определению, текст не обязательно
должен представлять собой литературное произведение, он также
может быть представлен в форме музыкального, живописного
произведения или киноверсии.

Алеаторика как метод формирования музыкальной компози-
ции с точки зрения вариативного отношения между элементами
нотного текста и музыкальной формой предполагает неопределен-
ность или случайную последовательность этих элементов при со-
чинении или исполнении произведения. Тем самым алеаторика
обеспечивает связь с теорией Дильтея, представляющего текст как
нечто линейное, концептуальное по своей сути. Целью текста ста-
новится передача закодированной по составу и расположению
знаков внутри него информации. Такой способ восприятия текста
изучал У. Эко в своей книге «Открытое произведение». Эко рас-
сматривал текст на примере музыкальных произведений, в кото-
рых композитор (автор музыкального текста) осознанно предлага-
ет музыканту выбор, своеобразное «поле возможностей», сохра-
няющее структуру произведения открытой. Само по себе «поле
возможностей» аналогично «горизонту ожиданий» художествен-
ного текста, только первое отражает точку зрения автора, а второе –
читателя. Представляя собой совокупность культурного контекста,

произведение становится «закодированной» формой авторских мыслей.

Интертекст – это, в первую очередь, форма произведения, которая наравне с жанром (представителем творческой памяти) открывает перед читателем широкое *поле возможностей* прочтения произведения в контексте его (читателя) «горизонта ожидания». В таком виде главная определяющая черта интертекста – интертекстуальность – вписывается в изначальную концепцию «диалога как борьбы писателя с существующими литературными формами»⁴ Бахтина, освещающую процесс творчества не как заимствования, а как встречу текстов существующих и текста, рождающегося в настоящий момент. Интертекстуальность воплощает в себе свободу выбора в плане толкования множества межкультурных связей в одном произведении, так как текст привлекает читателя возможностью интерпретировать. *Поле возможностей* читателя расширяется до области взаимодействия всего мирового литературного контекста. Ю.М. Лотман относил данное свойство текста к одной из главных его функций – к «конденсации культурного опыта», другими словами, к свойствам памяти, обрабатывающей в себе новые формирования текстов и смыслов. Если текст произведения не несет в себе никакой смысловой нагрузки или она реализована буквально и не требует интерпретации, интерес читателя к нему быстро сходит на нет. При этом противоположная крайность, когда в тексте упор делается на смысловую нагрузку, не может быть реализована автором без использования разного рода форм и усложненной композиции создаваемого произведения.

В своей работе «Бытие и время»⁵ Хайдеггер определил желание интерпретировать речь как попытку найти для нее «место» в онтологическом бытии языка: «Речь есть значимое членение расположенной понятности в бытии-в-мире. Речь есть экзистенциально язык». В свою очередь, в «Преодолении метафизики логическим анализом языка»⁶ Карнап изучает язык, правила образования предложения, рассматривая значение слова через определенные критерии истинности, верификации и т.д. Интерпретируя речь, можно вписать язык в графическую систему знаков, в результате текст определяется как графическая система символов языка какого-либо сообщества, определяющаяся собственной смысловой на-

грузкой и логикой межтекстовых связей. Последние, в свою очередь, и являются основой интертекстуальных отношений.

На сегодняшний день нельзя говорить об обязательной линейности текста, так как, придерживаясь литературных норм и традиций, автор часто оставляет за читателем право самому достраивать логику повествования, изобретая для этого новые формы (Пруст, Малларме). И если работы Хайдеггера посвящены изучению смысла интерпретации речи и ее месту в бытии, а Карнапа – исследованию смысла с помощью языка, то сформировавшаяся в начале нового тысячелетия текстовая система заставила авторов рассматривать *смысл* и *интерпретацию* на интертекстуальном уровне⁷, породив, таким образом, текстовое толкование произведения – *интертекст*. За текстом отныне стоит не язык, а комплекс других текстов. А.Н. Трепачко говорит о таком межтекстовом взаимодействии как о сознательном художественном приеме и как о средстве конструирования смысла на основе претекста⁸.

Умберто Эко называет подобную художественную форму *эпистемологической метафорой*⁹, определяя ее как способ структурирования художественных форм, с помощью которого культура (иногда наука) той или иной эпохи воспринимает реальность. Однако понимание любой реальности отходит в область герменевтики. Следуя этой цепочкой понятий от бытия, далее к «месту» языка и речи в нем, а затем и к интертексту, логично обратиться к предмету изучения герменевтики как *общей теории понимания*, а именно к герменевтическим феноменам, рассматривающимся как основные состояния бытия человека. В контексте работ М. Хайдеггера о *герменевтичности бытия* герменевтические феномены могут быть рассмотрены создателями любого текста не как собственно контекст для их творчества, а как фундаментальные основания бытия, вписывающие каждый созданный текст в рамки общего мирового интертекста.

Ф. Шлейермахер¹⁰, заложивший основы герменевтики, выделял в тексте отдельно его содержание, т.е. то, что в него вписывается, и далее противопоставлял ему выражение, т.е. то, как именно событие вписывается. Другими словами, форму и содержание. Главным при таком анализе философ считал толкование не самого текста, а его автора, мыслящего индивида, создавшего тот или иной текст. Любой индивид существует в едином историческом и культурном пространстве; чтобы его понять, нужно отыскать цен-

ностные и социально-исторические ориентиры, повлиявшие на формирование именно этого индивида – создателя конкретного текста. А значит – найти основу его *смыслорождения*¹¹, творчества.

Текст не может существовать без читателя, даже если его читатель и автор – одно и то же лицо. Вложив в текст закодированное сообщение с помощью языка, создавая, таким образом, собственное поле возможностей, автор-читатель ориентируется на собственный же *горизонт ожиданий*. В результате в тексте формируется новая *семиосфера*, создаваемое текстом вокруг себя смысловое пространство, подвижное образование, меняющееся в зависимости от того, какие *культурные коды* актуальны на данном историческом этапе, и наполненное смысловым контекстом «своего-чужого» языка цитирования. Расширяя смысл нового текста, читатель взаимодействует с общим интертекстуальным контекстом эпохи. Смыслоформирование указывает на определенную часть мирового интертекста, выбранную автором нового текста для его формирования. Однако для более конструктивного понимания образующейся в итоге семиосферы необходим «опыт осмысления – осмысления, непрестанно продолжающего выражать себя средствами языка, осмысления, никогда не начинающегося с нуля и никогда не замыкающегося на бесконечности»¹².

Гадамер, отталкиваясь от работ Хайдеггера, называет задачей каждого нового толкователя текста его переосмысление и переоценку, создание собственного не первичного, но своего *авторского* текста, что вплотную подводит автора к интертексту и использованию новой формы интерпретации – *интертекстуальности*. Цель автора – реализовать интертекстуальность с помощью продуктивной, творческой стороны герменевтического опыта – размышления над уже существующими текстами. Таким образом, в вопросно-ответной форме и осуществляется диалог между текстами, о котором говорит Бахтин. На данный момент с учетом всегда присутствующего в творческом процессе смыслоформирования этот диалог вписывается в контекст интертекста и осуществляется за счет интертекстуальности.

Отталкиваясь от точки зрения Ю.М. Лотмана, определяющего интертекстуальное взаимодействие как диалог текстов разных культур, можно проследить культурологическое единство интертекста, который сохраняет каждый текст как уникальный компо-

нент общего поля цитирования. В статье «Мозг – текст – культура – искусственный интеллект»¹³ Ю.М. Лотман называет три класса интеллектуальных объектов: естественное сознание отдельного человека, текст как смыслопорождающее устройство и культура как коллективный интеллект. В рамках этих классов и осуществляет свои функции любой текст: передача информации, порождение новых смыслов и память. Однако если применить их к интертексту, то можно получить диаметрально противоположную систему организации форм новых текстов. На сегодняшний день, когда благодаря Всемирной сети и средствам массовой информации, отдельные фрагменты интертекста приобретают вид одного глобального произведения, уже нельзя точно определить границы цитирования и влияния старых и новых текстов друг на друга в плане создания одних и трактовки других. Поэтому, если обратиться к работам Ю.М. Лотмана, описывающим создание «кусочка» интертекста (ввиду отсутствия на момент жизни ученого всемирного диалога культур, т.е. Интернета), и применить их же к мировому интертексту, получится, что именно интертекст в контексте эпохи постмодерна передает авторам информацию для создания нового текста, часто заставляя переосмысливать уже существующее произведение на новый лад. Так, обращаясь к фольклорной составляющей мирового интертекста, писатели породили новый способ цитирования – *неомифологизирование* (М. Турнье, Мо Янь, Б. Вербер, Я. Мартел). Переписывая сказки и мифы, базируя свои произведения на внушительной цитатной основе, автор приводит своего читателя к совершенно иному толкованию произведения, что реализует вторую функцию лотмановского текста – порождение новых смыслов. Одним из наиболее ярких примеров такого смыслопорождения является Салман Рушди, создавший сборник рассказов «Восток – Запад», в котором применил типичный для постколониальной литературы прием канонического контрдискурса, перевернув толкование шекспировского «Гамлета». Создавая непрерывную цепь цитирования, новый текст вливается в мировой интертекст.

Интертекст и интертекстуальность тем не менее заменяют или включают в себя такие описательные элементы как аллюзии, реминисценции, заимствования, стилизации и др., при этом находясь в процессе становления как термины. Понятия *интертекст* и *интертекстуальность* могут взаимозаменять друг друга.

Рассматривая интертекст как мировую форму постоянно цитируемого текста, а интертекстуальность как способ и свойство такого цитирования, можно предположить, что интертекст может быть подвергнут системному анализу как произведение. Г.А. Гуковский аргументировал необходимость такого подхода к каждому тексту, исходя из бесконечности «изучения произведения по центробежным его линиям и во всех его частностях в математическом смысле»¹⁴. Гуковский обращает внимание на то, что «все элементы произведения в целом составляют не арифметическую его сумму, а органическую систему, единство его значения»¹⁵. Слабым местом такого системного подхода становится идейное содержание интертекста – связь между пониманием содержания произведения и убежденностью исследователя в истинности какой-либо одной интерпретации.

Ю.М. Лотман¹⁶ писал об авторских установках и концептах, эстетико-философских пристрастиях эпохи, которые не всегда находят словесное выражение в тексте и поэтому являются категориями, по которым определяются «неустойчивые и размытые границы текста». Другими словами, даже границы обычного текста имеют тенденции к подвижности, границы интертекста проследить невозможно по причине постоянного оттока и притока в поле цитирования.

В 1992 г. категория интертекстуальности была определена Д. Лоджем как отношение вновь создаваемого текста к ранее созданному, т.е. различного рода следы ранее созданных текстов в новом¹⁷. Иллюстрацией его теоретической работы стала книга «Мир тесен» (Small world, 1980)¹⁸, в начале которой автор прибегает к заимствованиям из «Кентерберийских рассказов» Чосера, заменяя староанглийские слова современными конструкциями. Использование данного стилистического приема открывает новые горизонты восприятия текста читателем и способствует развитию межсмысловой структуры произведения, названной Джорджем Ландау общим условием, делающим текст текстом; другими словами, сетью отношений, соглашений и ожиданий, которыми определяется текст¹⁹. Интертекстуальность в данном случае обозначалась критиком как термин, определяющий отношения между новым текстом и художественными или какими бы то ни было иными текстами²⁰.

Исследования Юлии Кристевой, Ролана Барта, Жака Деррида способствовали созданию методики анализа интертекстуальности, изучающей отношения между новым текстом и общим полем интертекста (другими текстами): 1) определение межтекстовых ссылок в анализируемом тексте; 2) распознавание текстов, наиболее близких к анализируемому; 3) название отличительных черт анализируемого текста; 4) обозначение главных различий между анализируемыми текстами²¹.

С помощью данной методики теоретиками герменевтического, структурального и постструктурального направлений рассматриваются проблемы взаимосвязи *автор – текст – читатель*.

Изначально неясно, является ли создаваемый автором новый текст полностью его творением, или же он – результат коллективной работы, в которой принимают участие психология, культура, идеология, социология, традиции, эстетика эпохи, а автор остается «скриптором», составляющим мозаику их мнений.

Далее, непонятно, насколько важную роль играет читатель при формировании текста. Автор сам является первым читателем своего текста и он всегда ориентируется на будущего своего читателя. Насколько мнение читателя определяет работу автора? Р. Якобсон разработал собственную модель такого взаимодействия, по которой *контекст – адресат – контакт – адресант* функционировали бы в рамках такого соединения. Предмет речи (контекст), получая форму своего выражения (переходя к адресату), сигнализирует об отношении говорящего к предмету речи (контакт) с целью сохранить социальные взаимоотношения (адресант). Причем взаимосвязь контекст – контакт осуществляется и за счет метаязыковой и конативной функций. Таким образом, конативная функция определяет жанровую принадлежность текста, которая становится первопричиной зарождения феномена интертекстуальности в эпоху модерна²². Модернизм положил начало процессу самоустранения автора из художественной формы. Начинается поиск новых форм, синтез форм приводит к зашториванию авторского присутствия в тексте, что часто принимается за первые признаки появления интертекстуальности. Джон Лай прокомментировал данный процесс следующим образом: «Концепция *смерти автора* – не новомодное веяние, а исторически прослеживающееся понятие. Среди сторонников положения о “смерти автора” был и Джеймс Джойс, а модернизм, в целом, вообще подчеркивал, что текст отделяется от

автора, а литература – это межтекстовое явление, в котором тексты приобретают какой-то смысл и значение лишь относительно других текстов, а не авторских жизней»²³.

Побочным эффектом такого процесса «отстранения» автора от своих персонажей стали читательские попытки «вычитать» в тексте то, чего там нет, однако, по мнению представителей структурализма и постструктурализма, авторская интенция все равно будет преобладать в тексте, а способ его прочтения / декодирования – зависеть от способа интерпретации: читатель либо опирается на уже существующие коды, либо сам их создает, опираясь на навыки интерпретации текста²⁴.

В рамках данных исследований сформировался тезис о «смерти автора», выдвинутый Роланом Бартом²⁵ и ставший впоследствии одним из ключевых положений постмодернизма. Однако несмотря на широкое влияние интертекста на авторов, актуальным остается разделение на его широкое и узкое понимание. Если утверждение «нет текста, кроме интертекста» рассматривать с точки зрения непреднамеренного влияния всего мирового культурного пласта на каждого писателя, из чего выходит, что автор просто не может не использовать интертекстуальность, то в узком понимании интертекстуальности как приема, осознанно используемого автором при создании произведения, «смерть автора» опровергается как таковая.

Современные тексты часто отличаются своей мозаичностью²⁶. Автор либо напрямую цитирует другие произведения, либо вписывает их в текст опосредованно (последнее свойственно художественному тексту). Таким образом, автор всегда может проследить уровни текста и выйти за его рамки, перейдя к другим произведениям, а значит, перейти от *гипертекста*²⁷ к *интертексту*, в границах которого находятся все взаимопроцитированные тексты. В «Открытом произведении»²⁸ Эко называет подобный вариант языковой системы *языком Эдема*, прослеживая возможные комбинации взаимодействия двоичного кода только зарождающегося языка. Как и Дж. Ландау, У. Эко сравнивает текст с компьютерной системой, проводит аналогию с программным кодом любого компьютера, возможности которого расширяются после выхода в Сеть. В печатной технологии, пишет Ландау, источники цитирования удалены от самих ссылок дистанционно, однако компьютер может облегчить задачу выявления внетекстовых связей и созда-

ния гипертекстуальной системы каждого произведения, которая включала бы в себя все цитируемые в работе материалы, тем самым представляя данный текст включенным в контекст произведения. По мнению Дж. Ландау, такой подход радикальным образом меняет и сам процесс чтения, и природу читаемого материала: «...границы книги никогда не бывают четко очерчены, т.к. она заключена в систему ссылок на другие книги, другие тексты, другие предложения. Она – узел в сети ссылок»²⁹: текст как отдельный компьютер с мультилинейной системой гипертекста внутри себя, интертекст как Сеть ссылок, в контексте которой развивается произведение.

Основываясь на способе цитирования, можно выделить несколько видов цитат. Две основные категории определяют *эксплицированные* и *имплицированные* цитаты. Причем для второго вида требуется читательская эрудированность, от которой зависит правильная интерпретация текста, и хорошее знание мирового интертекста для определения собственного *поля возможностей* при чтении. Другими словами, если в научном тексте автор, ссылаясь на цитируемую работу, сам делает отсылку к нужному тексту, то в случае с имплицированной цитатой читателю необходимо самостоятельно истолковать значение «узелка» в сетке цитированного и собственно авторского текста.

Французский исследователь Ж. Женетт еще в 1982 г. ввел в научный контекст понятие *транстекстуальности* и выделил ее подтипы.

1. Паратекстуальность как отношение текста с ближайшим окружением.

2. Архитекстуальность как отношение с жанром, родом литературы и стилем.

3. Метатекстуальность как отношение с интерпретацией и суждениями о тексте критиков и читателей.

4. Гипертекстуальность как отношение с предшествующими текстами.

4 а. Геральдическая конструкция как дублирующийся в тексте текст, который отражается сам в себе, т.е. включение отдельного текста в текст другого произведения, которое заставляет читателя искать взаимодействия между структурой одного и второго текстов, читая внутренний текст как эмблему внешнего.

5. Интертекстуальность как отношение с отдельными фрагментами более ранних текстов (цитаты, реминисценции, аллюзии, эпиграфы, стилизация, сказ и др.)³⁰.

Функции интертекстуальности, по мнению Женетта, призваны осуществить творческий диалог автора как со своими предшественниками, так и с современниками через глобальную сеть интертекста.

При создании текста автор располагает его формообразующие элементы по степени наиболее точного отражения своей-чужой речи. Читатель сразу распознает наиболее очевидные *эксплицированные* цитаты (эпиграфы, заглавия), следом за которыми идут *имплицированные*, скрытые. Например, аллюзии, являющиеся текстообразующим, но не всегда очевидным приемом. Аллюзии многоплановы и растворяются в семиосфере, выстроенной автором. Ассоциативной памяти требует трактовка реминисценций (лат. – *воспоминания*), представляющих собой образы литературы в литературе. Их заимствование может происходить на смысловом уровне или на уровне строфики, ритмики, сюжета. На уровне формы и стиля интертекстуальность представляет собой стилизацию, выступающую в тексте как художественное или речевое средство организации текста (пример – С. Сорокин). Для распознавания данной единицы интертекста читателю необходимо ориентироваться в литературном пространстве, чтобы уловить наиболее значимые элементы, отличающие текст заимствовавший от текста, послужившего оригинальным источником, что способствует определению авторской индивидуальности³¹. Текст в тексте, рассказ, рассказанный в рассказе, представляет собой такую единицу интертекстуальности как сказ. Чаще всего сказ отражает общую проблематику произведения, точку зрения самого автора, которая в форме сказа становится чем-то вроде стороннего, чужого мнения. Основной функцией данного элемента является связывание диалогической речи произведения. Развиваясь в контексте модернизма, а затем и постмодернизма, интертекстуальность сформировала собственную организационную структуру с характеризующими ее элементами, функциями и жанрами.

Примечания

- ¹ Крестева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Пер. Г.К. Косикова // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Издат. группа «Прогресс», 2000. – С. 427–457.
- ² Гадамер Х.Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – С. 321.
- ³ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худож. лит-ра, 1972. – С. 179.
- ⁴ Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. Библиотека Гумер. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/probl_sod.php
- ⁵ Хайдеггер М. Присутствие и речь. Язык // Бытие и время. – Электронная библиотека ModernLib.Ru – Режим доступа: http://modernlib.ru/books/martin_haydegger/bitie_i_vremya/read/
- ⁶ Карнап Р. Преодоление метафизики логическим анализом языка // Вестник МГУ. Сер. 7. Философия / Пер. А.В. Кезина. – М.: МГУ, 1993. – № 6. – С. 11–26.
- ⁷ Постмодернистское положение о «смерти» автора.
- ⁸ Трепачко А.Н. Интертекстуальность: «Диалог» двух или более текстов. – Режим доступа: http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=5221
- ⁹ Эко У. Открытое произведение. – СПб.: SIMPOSIUM, 2006. – С. 89.
- ¹⁰ Шлейермахер Ф.Д.Е. Герменевтика // Электронная библиотека по философии. – Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000840/>
- ¹¹ Термин Э. Гуссерля: «Смыслорождение, или смыслоформирование – это реализация смысла человеческой жизни и деятельности в конкретных ситуациях и событиях, личностных актах или межличностных отношениях». – Режим доступа: <http://smirnov-dmitry.livejournal.com/1260.html>
- ¹² Гадамер Х.Г. Актуальность прекрасного. – М.: Прогресс, 1991. – С. 15.
- ¹³ Лотман Ю.М. Три функции текста; Текст в тексте; Риторика; Память в культурологическом освещении // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин: Александра, 1992. – С. 144–160.
- ¹⁴ Гуковский Г.А. Изучение литературного произведения в школе: Методологические очерки о методике. – М.: Просвещение, 1966. – С. 115.
- ¹⁵ Там же. – С. 104.

- ¹⁶ Лотман Ю.М. О содержании и структуре понятия «художественная литература» // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. – Таллин: Александра, 1992. – Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. – С. 203–215.
- ¹⁷ Lodge D. The art of fiction. – L.: Penguin Books Ltd., 1992. – P. 98–104.
- ¹⁸ Lodge D. Small world: an academic romance. – L.: Secker & Warburs, 1984. – 339 p.
- ¹⁹ Landow G.P. Other convergences: Intertextuality, multivocality, and decenteredness. – Baltimore: Johns Hopkins univ. press, 1992. – Mode of access: <http://www.stg.brown.edu/projects/hypertext/landow/cv/1>
- ²⁰ Ibid.
- ²¹ См.: Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против» / Пер. с англ. И.А. Мельчука. – М., 1975. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/linguistics1/jakobson-75.htm>
- ²² Аристотель в своей «Поэтике» определял лирику как прямое взаимодействие автора и читателя (в центре – самовыражение); эпическую форму как взаимодействие между автором и его персонажами (в центре – событие); драматическую – между персонажами и читателем (в центре – действие).
- ²³ Lye J. Some elements of structuralism and its application to literary theory. – Ontario: Brock univ., 1997. – Mode of access: <http://www/brocu.ca/english/course/4F70/struct.html>
- ²⁴ Fish St. Interpreting the variorum // Literature in modern world: critical essays and documents / Ed. by Dennis Walder. – Oxford: Oxford univ. press, 1993. – P. 55–63.
- ²⁵ Barthes R. The death of the author. – N.Y.: Hill and Wang, 1977. – P. 142–148.
- ²⁶ Grafton A. Apocalypse in the stacks? The research library in the age of Google // Daedalus. – Cambridge (Mass.), 2009 – Vol. 138, N 1. – P. 87–98.
- ²⁷ Этот термин, созданный в 1960-х годах Теодором Нельсоном, обозначает «непоследовательное письмо или текст, который, разветвляясь, дает своему читателю новые варианты прочтения; серии соединенных между собой кусочков текста, которые предлагают читателю различные пути своего прочтения». Гипертекст отличается многоуровневым построением и является многолинейным (multilinear), в отличие от интертекста, развитие которого носит скорее экстенсивный характер.
- ²⁸ Эко У. Открытое произведение. – СПб.: SIMPOSIUM, 2006. – С. 351–374.

²⁹ Frontiers of a book are never clear-cut, because it is caught up in a system of references to other books, other text, other sentences. It is a node within a network... network of references. См: Landow George P. Hypertext, scholarly annotation, and the electronic edition. – Mode of access: gplandow@brownvm.brown.edu

³⁰ Genette G. Palimpsestes, la littérature au second degree. – P.: Seuil, 1982. – 468 p.

³¹ По принципу стилизации развивается популярная массовая литература, особым жанром которой на сегодняшний день становятся «фанфики», произведения малого жанра, полностью повторяющие стиль, систему образов и сюжетную канву оригинального текста, единственной отличающей копию от оригинала чертой становится возможность оторвать «фанфик» от главной, оригинальной, сюжетообразующей линии (Емец, Перумов, Э.Л. Джеймс). Фанфик – пример постановки интертекстуальности на «коммерческие рельсы».

А.Л. Чернявский

**«НОВАЯ РАЦИОНАЛЬНОСТЬ»
В ХРИСТИАНСКОМ БОГОСЛОВИИ
(По следам книги Ольги Седаковой «Апология разума»)**

В своей книге Ольга Седакова полемизирует с преобладающим в наше время пониманием разума, начало которому было положено в эпоху Просвещения – разум, рациональное противопоставляются, с одной стороны, чувству, а с другой – «всему чудесному, тонкому, волшебному, невыразимому»¹, с чем мы встречаемся в жизни. Что же касается религии, то разум обычно противопоставляется откровению. Против такого плоского понимания разума возражал Сергей Сергеевич Аверинцев.

Книга Ольги Седаковой составлена из написанных в разное время работ, так или иначе имеющих отношение к теме «*новая рациональность*». В книге много глубоких и тонких наблюдений, но, пожалуй, только в заключительной работе (об Аверинцеве) представление о *новой рациональности* рассматривается более или менее систематически. Однако определить эту рациональность нелегко. Например, С. Аверинцев говорил «о положительном уме, об *ordo sapientiae* (уровне мудрости), об уме, который погружен в полноту человеческой реальности, соединен с *сердцем* и с *чувством*, сотрудничает с *совестью* и *волей* и связан с восприятием Целого, мудро и таинственно устроенного»². В этом определении-описании, как и в ряде других, новая рациональность предстает скорее как отрицание расхожего понимания рациональности, как нечто, лишенное недостатков «обыденного ума». Как этот новый разум соединен с сердцем и с чувством, как он сотрудничает с совестью и волей, остается не вполне ясным.

Тем не менее особо подчеркнуты две конкретные черты в представлении С. Аверинцева о *новой рациональности*. Во-первых, она призвана создавать среду, в которой возможно *понимание*, т.е. подлинное общение. Во-вторых, она связана с восприятием «Целого», в частности, с отказом мыслить «бинарными оппозициями», полярность которых часто иллюзорна.

В книге «Апология разума» о *новой рациональности* говорится по большей части в контексте поэзии (хотя иногда автор иллюстрирует свою мысль примерами из святоотеческой литературы). Стоило бы подумать о ней и в контексте богословия. Ведь богословие – это не менее интересный сплав откровения и рационального мышления, чем поэзия. Но для этой цели приведенное в книге описание *новой рациональности* не совсем удобно. В поисках более удобного описания сделаем шаг назад и обратимся к «классике». Заслугу Аверинцева Ольга Седакова справедливо видит в том, что он начал говорить о *новой рациональности* именно в России, которая традиционно противопоставлялась Западу как иррациональное (широта души, интуиция, мистика) рациональному (холодному разуму и логике). Не удивительно, что на Западе о *новой рациональности* заговорили раньше Аверинцева. Например, уже в «Систематической теологии» Пауля Тиллиха обоснованию того, что общепринятое противопоставление разума и откровения есть результат узкого понимания разума как некой «технической функции», посвящен специальный раздел³.

Однако первым, кто ввел термин «*новая рациональность*» (точнее, «*новый рационализм*» – как противопоставление рационализму Просвещения), был, вероятно, Альберт Швейцер. «Я имею смелость сообщить нашему поколению, – пишет он в 1930 г., – что оно не должно думать, будто с рационализмом покончено, потому что рационализму прошлого пришлось уступить место сначала романтизму, а затем так называемой “реальной политике”, которая теперь господствует и в духовной сфере, и в материальной. Пройдя через все безумства этой всеобщей реальной политики и погружаясь вследствие этого все глубже в несчастья как духовные, так и материальные, наше поколение обнаружит наконец, что ему не остается ничего другого, как довериться *новому рационализму* (курсив мой. – А.Ч.), более глубокому и более действенному, чем прежний, и в нем искать спасение»⁴. Далее мы будем опираться на те характеристики *новой рациональности*, которые не раз отмечает

и подчеркивает в своих работах Швейцер. Конечно, такой выбор произволен. Но с чего-то надо начинать.

Только в наше время, после всех «прорывов» в философии, естественных науках, историческом знании и психологии, мы смогли убедиться, что любое накопление знаний мало приближает нас к пониманию таких реальностей, как *мир, жизнь, человек*. И чем больше мы размышляем о них, тем более загадочными они нам представляются. Поэтому «величайшее знание – это знание того, что мы окружены тайной»⁵. То, что мы знаем, ничтожно мало по сравнению с тем, чего мы не знаем, и никакие новые знания не дадут ответа на вопрос о *смысле нашего существования*. Понимание этих двух обстоятельств – первая отличительная особенность *новой рациональности*.

В поисках смысла разум приходит к представлению о Боге как высшей реальности, бесконечной и абсолютной, и к утверждению, что между Богом и человеком есть связь. Многие люди не только мысленно соглашались с этим утверждением, но и ощущают эту связь в мистическом опыте. А это, в свою очередь, порождает некоторые более конкретные представления о Боге и о связи между Богом и человеком – богословские учения. Вторая отличительная особенность *новой рациональности* в том, что она признает правомерность и даже необходимость мистики, но приемлет только такую мистику, в которой мистический опыт может быть описан в тех же терминах, в которых мы описываем и другие явления нашей духовной жизни. За пределами *новой рациональности* остается мистика, в которой этот опыт описывается как необычное экстатическое состояние, сущность которого невозможно адекватно передать словами и которое достигается, как правило, с помощью специальных психофизических приемов. Чтобы пояснить это различие, нам придется немного забежать вперед и привести богословские примеры. Переживание причастности Богу через Христа как выразителя божественной воли к любви (Швейцер) – это мистический опыт, лежащий в русле *новой рациональности*, потому что о любви, о которой говорится в Евангелии, мы можем судить по аналогии с нашим собственным опытом. Созерцание Фаворского Света в исихазме – мистический опыт, лежащий за пределами *новой рациональности*. При его описании подчеркивается, что созерцаемый свет – не физический, что созерцание ощущается как некое соединение с этим светом, и что оно оказывается возмож-

ным только в результате особой духовной подготовки («умного делания»)⁶.

Разумеется, говоря, что некий мистический опыт, по нашему мнению, находится за пределами *новой рациональности*, мы тем самым никоим образом не отрицаем его реальность и не считаем всего лишь иллюзией сознания.

Как соотносятся представления о *новой рациональности* Швейцера и Аверинцева? Кажется, что оба они говорят примерно об одном и том же, хотя и в разных терминах. Но есть четыре момента, по поводу которых можно сказать что-то более конкретное.

Во-первых, Швейцер (как и Седакова) трактует понятие «мистика» шире, чем Аверинцев, который понимает под мистикой только ее «экстатическую» разновидность⁷.

Во-вторых, Швейцер и Аверинцев совпадают в своем отношении к научному знанию. Считая научное знание недостаточным, оба они тем не менее признают за ним не только практическую, но и духовную ценность. Отмечая присущее научному знанию критическое начало, Аверинцев видел в нем «инструмент сопротивления обыденной (т.е. мутной) логике и “бытовым понятиям”»⁸. Для Швейцера же оно было образцом духовной трезвости. Вот как описывает Швейцер свой опыт изучения естественных наук на медицинском факультете: «В таких областях знания, как история и философия... аргументация от факта никогда не может добиться... окончательной победы над искусно построенным суждением. ...Вынужденный вновь и вновь наблюдать эту драму и иметь дело с людьми, утратившими всякое ощущение реальности, я испытывал чувство подавленности. Теперь же я неожиданно оказался в другом мире... среди людей, считавших само собой разумеющимся, что каждое утверждение нужно подтверждать фактами»⁹. Думаю, что и Швейцер, и Аверинцев, относясь с уважением к фактам, согласились бы со следующим утверждением: если даже далеко не все мысли о Боге, мире и человеке могут быть подтверждены фактами, но все они не должны *противоречить* фактам. Как мы увидим ниже, именно «неудобные» факты послужили стимулом для богословских размышлений Швейцера.

Третья точка соприкосновения – это отношение к идее Целого. Здесь Швейцер и Аверинцев расходятся. Для Аверинцева и для Седаковой, как мы видели, восприятие Целого – одна из главных отличительных черт *новой рациональности*. В качестве примеров

Седакова приводит мирозерцание Гёте и Пастернака. И тот, и другой воспринимают жизнь как некое мистическое целое, и для Пастернака это мистическое переживание становится потрясением, ощущением редкостного счастья¹⁰. Но в духовном отношении к жизни есть два полюса: *эстетический*, когда мы переживаем таинственную глубину, силу и красоту жизни, и *этический*, когда мы с не меньшей силой переживаем неправду жизни. И возникает сомнение: а не свидетельствует ли это радостное восприятие жизни как целого всего лишь о преобладании эстетического начала над этическим?

Швейцер принципиально отказывается соединять несоединимое в некоем Целом – как в мысли, так и в мистическом переживании. «Мир... являет нам ужасную драму воли к жизни, расколотой в самой себе. Одна жизнь поддерживает себя за счет другой; одна разрушает другую. Только в мыслящем человеке воля к жизни начинает понимать другую волю к жизни и хочет быть солидарной с ней. Но эту солидарность он не может осуществить полностью, ибо и человек подвержен необъяснимому и ужасному закону, по которому он должен жить за счет другой жизни и вновь и вновь оказываться виновным в разрушении жизни и причинении ей вреда»¹¹. И, в отличие от Пастернака, его мистическое переживание «единства со всей жизнью, наполняющей мир» не устраняет этого раскола. Каким контрастом с радостным настроением Пастернака звучит признание Швейцера: «Лишь в редкие моменты я бываю по-настоящему рад тому, что живу»¹²!

В-четвертых, *новая рациональность* Швейцера – это не только общий взгляд на мир и на жизнь. Швейцер делает то, чего не делает Аверинцев: конкретизирует свои представления о *новой рациональности* применительно к христианскому вероучению. Дело в том, что новые факты, обнаруженные при изучении синоптических евангелий, вынуждают Швейцера по-новому подойти к учению о Христе как о Спасителе. В 1892 г. Иоханнес Вайс выступил с утверждением, что исторический Иисус ожидал наступления Царства Божьего в результате эсхатологической катастрофы в самом ближайшем будущем и что именно так понимали его весть ученики. Швейцер пришел к этому выводу самостоятельно два года спустя, во время учебы на первом курсе теологического факультета, и в дальнейшем существенно развил и дополнил выводы Вайса. Главный вклад Швейцера состоит в том, что он показал, как

непредвиденная задержка наступления Царства Божьего вынуждала уже апостола Павла, а после него автора Евангелия от Иоанна и св. Игнатия Антиохийского переосмысливать представления о спасении, которые сложились у первых трех евангелистов на основе дошедшего до них устного предания.

Чтобы понять, в чем заключалась новизна богословской мысли Швейцера, нужно сказать хотя бы несколько слов о ее контексте. С конца XIX в. в протестантской среде появляется понимание того, что христианство переживает кризис: язык эллинистической культуры начала нашей эры, на котором излагается христианское вероучение, современным миром уже не воспринимается, и потому сфера влияния христианства и его возможности воздействовать на окружающий мир стремительно сокращаются. Возникает идея о необходимости переосмыслить христианское учение о спасении на языке современной культуры. При этом предполагается, что истина христианства остается неизменной во все времена, однако в каждую новую эпоху форма, в которой эта истина выражается, несет на себе отпечаток мировоззрения эпохи.

Результаты Швейцера не просто хорошо вписываются в этот ход мысли – они прямо-таки вынуждают к нему. Но для того чтобы современная интерпретация христианства оставалась христианством, необходимо одно условие: она должна объяснять, почему именно Иисус из Назарета, образ которого сохранило для нас Евангелие, является Спасителем, и в чем состоит спасение, которое он принес. И вот здесь выводы Вайса и Швейцера оказываются очень жестким фильтром, через который не проходит не только подавляющее большинство современных интерпретаций христианства, но и традиционная христология, согласно которой Иисус – это Богочеловек, соединивший в одном лице божественную и человеческую природы¹³.

Например, в знаменитой программе *«демифологизации христианства»* Рудольфа Бультмана значение Иисуса определяется не тем, что он возвестил о наступающем Царстве Божьем, о себе как о его будущем главе и ради этой вести пошел на крест, а тем, что Бог хотел нам сказать «событием Христа» – его крестной смертью и возникновением в результате нее веры в воскресение. А сказать он хотел, что отныне мир изменился, что грех уже не имеет прежней неограниченной власти над человеком, и потому каждый должен решить: основывать ли ему свою жизнь на собст-

венных достижениях в сфере видимого мира или целиком положить на Бога и стать тем самым свободным от мира. Разительное несоответствие между эсхатологической проповедью евангельского Иисуса о Царстве Божьем и тем значением, которое Бульман придает «событию Христа», подрывает доверие к его демифологизированной интерпретации христианства.

Понятно, почему на протяжении всего XX в. как протестантские, так и католические ученые-новозаветники (и Бульман в их числе) пытались опровергнуть выводы Вайса и Швейцера. И только к концу века с этими выводами согласилось большинство ученых¹⁴.

Отличительная особенность интерпретации христианства самим Швейцером состоит в том, что принцип, согласно которому понимание спасения зависит от мировоззрения эпохи, он применяет и к самому Иисусу. В представлениях исторического Иисуса о спасении и о себе как Спасителе есть черты, обусловленные эсхатологическими чаяниями израильского народа. Это ожидание наступления Царства Божьего в результате близкой эсхатологической катастрофы и представление о себе как о Мессии, которому в этом событии, а также в самом Царстве принадлежит ведущая роль. Но в своей сути его представление о Царстве Божьем как о царстве справедливости и добра и его притязание на роль Спасителя, наделенного соответствующей властью, остаются в силе и в наше время, хотя ожидаемое им Царство не наступило.

Согласно Швейцеру, мы признаем Христа Господом, т.е. признаем над собой его власть, потому что его личность и его слова действуют на нас с неотразимой силой. Христос говорит, что в Царство Божье войдут, с одной стороны, нищие¹⁵ и скорбящие, а с другой – кроткие, алчущие и жаждущие правды, милостивые, чистые сердцем, миротворцы; что лишь тех, кто накормил голодного, напоил жаждущего, принял странника, одел нагого, посетил больного и навещил заключенного, он признает своими в будущем Царстве; что мы должны любить врагов, делать добро ненавидящим нас, благословлять проклинающих нас. И мы верим, что именно такова воля Бога, что Бог хочет, чтобы мы были такими, хотя эта наша вера рационально не объяснима. Сегодня можно констатировать, что все попытки обосновать эти высочайшие нравственные требования с биологических, социальных, психологических или философских позиций полностью провалились.

Швейцер определяет христианство как мистику единения с Христом, причем мистика понимается в русле новой рациональности: «Это наша общая принадлежность Христу как нашему Господу, осознаваемая мысленно и реализуемая в нашем духовном опыте»¹⁶. У этого определения христианства есть важный подтекст – утверждение о невозможности приблизиться к Богу путем интеллектуального созерцания мира как целого. В мире Бог представляется таинственной творческой силой, в человеке он раскрывает себя как этическая воля. «Бог, которого я познаю, размышляя о мире, и Бог, которого я ощущаю как этическую волю, не совпадают. Они составляют одно целое, но каким образом – этого я не понимаю»¹⁷. Но из этих двух знаний о Боге решающим является то, которое дается внутренним опытом. «В Иисусе Христе Бог явил себя как воля к любви. В единении с Христом единение с Богом достигается в единственно доступной нам форме»¹⁸.

Спасение, по Швейцеру, не в продолжении жизни после смерти, а в том, что, исполняя волю Бога в соответствии со словами Христа, христиане достигают духовного освобождения от мира. При этом они верят, что цели Бога относительно мира и человека так или иначе будут достигнуты. Это представление о спасении в сжатой форме изложено в заключительных строках его книги «История изучения жизни Иисуса»: «Мессия, Сын человеческий, Сын Божий – для нас это только иносказания, представляющие исторический интерес... Он приходит к нам неизвестным и безымянным, как некогда по берегу озера пришел к людям, которые не знали его. Он обращается к нам с теми же словами: “Следуйте за мной!” и ставит перед нами задачи, которые он должен решить в наше время. Он повелевает. И тем, кто подчиняется ему, – и мудрым, и простодушным – он явит себя в мире, труде, борьбе и страдании, через которые они пройдут рука об руку с ним, и как невыразимую тайну, они своим опытом постигнут, кто он»¹⁹.

Если Швейцер формулирует свои представления о спасении через Христа лишь в самых общих чертах, то в богословии Пауля Тиллиха ставится и решается грандиозная задача переосмысления на языке современной культуры *всех* аспектов христианского учения о спасении. Мы остановимся только на тех элементах его богословской системы, в которых усматриваются отмеченные выше черты *новой рациональности*.

Заметим прежде всего, что Тиллих в принципе согласен с Бультманом в том, что буквальное понимание Библии уже невозможно и что библейские мифы необходимо истолковать в современных религиозных терминах. Однако в это утверждение он вносит существенную поправку: провести такую «демифологизацию» до конца не удастся. Поэтому религиозный язык всегда будет языком символов и мифов. Поясним эту мысль на примере христианского учения о грехопадении. По Тиллиху, человек в своей сущности – это сохраняющее единство с Богом и наделенное свободой, но конечное и еще не раскрывшее свои потенциальные возможности существо. Грехопадение – это ставший возможным благодаря свободе отказ человека от своей сущности ради реализации себя в существовании. В результате человек опускается на более низкий уровень бытия, на котором он оказывается отчужденным от Бога и от своей сущности. С одной стороны, грехопадение нельзя мыслить как событие, произошедшее в какой-то момент времени в прошлом: ведь время, как и пространство, – атрибут нашего, уже падшего, мира. С другой же стороны, само слово «падение» предполагает наличие двух состояний: «до» и «после» падения, т.е. наличие времени. Поэтому «падение» – это символ, т.е. образ, взятый из видимого мира, посредством которого высшая реальность, лежащая за пределами нашей видимости и нашего понимания, что-то открывает о себе и о нас на доступном нам языке. И без этого символа христианство обойтись не может. Здесь Тиллих ближе к Аверинцеву, чем к Швейцеру: Аверинцев не раз говорил о важной роли символов в религии и культуре²⁰, у Швейцера же эта тема отсутствует.

Согласно Тиллиху, Иисус Христос – это Новое Бытие, охватывающее оба уровня бытия человека (до и после грехопадения). Это бытие в условиях существования человеческой личности, но такое, которое не подчиняется этим условиям и преодолевает образовавшийся в результате грехопадения разрыв между сущностью и существованием. Соучаствуя в Новом Бытии, мы тоже сможем преодолеть этот разрыв и восстановить наше единство с Богом. В этом и состоит спасение. Правда, полностью оно осуществится лишь в конце истории, а до тех пор будет только временным и фрагментарным.

В отличие от Швейцера, к новой интерпретации христианства Тиллиха побуждало не открытие новых исторических фактов, а

понимание глубоких различий между современной культурой и эллинистической культурой начала нашей эры. В эллинистической культуре понятие «природа» было всеобъемлющим, охватывающим и людей, и богов. В нашей культуре это не так. Поэтому применительно к Богу мы употребляем слово «природа» в значении «сущность», понимая под сущностью то, что делает Бога Богом. Тогда к природе Бога в современном понимании относится то, что он находится «по ту сторону» или «выше» оппозиции «сущность – существование». Однако Иисус из Назарета не находится по ту сторону сущности и существования. Поэтому термин «божественная природа» нельзя сколько-нибудь осмысленно применить к Христу²¹.

В 50-х годах прошедшего века, когда писалась «Систематическая теология», исход полемики с выводами Вайса и Швейцера был еще не ясен. Поэтому Тиллих подчеркивает, что его христология не зависит от фактов, касающихся исторического Иисуса. Он соглашается с критикой предшествующих исторических исследований в книге Швейцера «История изучения жизни Иисуса», но о выводах самого Швейцера говорит уклончиво: «Его собственная конструктивная попытка была скорректирована»²². Тем интереснее, что сегодня задним числом мы можем утверждать: христология Тиллиха не противоречит выводам Швейцера. По Тиллиху, единство божественного и человеческого во Христе обеспечивается не ипостасным соединением природ, а тем, что Христос, не утрачивая изначальной человеческой сущности, т.е. своего единства с Богом, полностью вовлечен и в человеческое существование. За время своей земной жизни он проходит через сомнения, искушения, бездомность, тревогу перед лицом предстоящей смерти, даже через чувство богооставленности. Все это – следствия конечности Иисуса Христа как человека. К числу этих следствий относится и его способность заблуждаться, в частности – относительно будущих событий. Таким образом, учение о Христе как о Новом Бытии полностью согласуется как с традиционным евангельским образом Иисуса Христа, так и с его корректировкой в соответствии с выводами Вайса и Швейцера.

В Новое Бытие человек вовлекается действием Святого Духа, который понимается как реальная сила, переводящая человеческий дух в новое состояние. Это состояние проявляет себя как вера и любовь. Причем эти слова понимаются не в их обыденном смысле.

Каждое из них обозначает некую духовную реальность с достаточно сложной структурой. Например, вера – это состояние *предельной заинтересованности* в безусловном, бесконечном, абсолютном, ее необходимыми элементами являются сомнение и мужество, она имеет динамику и т.д. Любовь – это не чувство, а реальная сила, которая создает мотивацию для добровольного исполнения нравственного закона и дает мудрость, необходимую для применения общих норм этого закона к конкретным ситуациям. Не случайно каждому из этих двух понятий Тиллих посвящает отдельную книгу²³. Такое понимание воздействия Святого Духа на человеческий дух, безусловно, можно назвать мистикой. Тем не менее возникшее в результате этого воздействия состояние человеческого духа поддается достаточно точному описанию. Поэтому мистика Тиллиха, как и мистика Швейцера, лежит в русле новой рациональности.

Богословские построения Тиллиха могут показаться излишним теоретизированием. Не заходит ли он слишком далеко в попытке рационального понимания непостижимой тайны, о которой говорит Швейцер? Простой пример показывает, что это не так, что «богословская теория» Тиллиха имеет прямое отношение к религиозной практике. По словам православного историка и религиозного мыслителя Георгия Федотова, в православии «мораль считалась – и считается – делом нужным, социально полезным, но пресным, скучным и не имеющим ничего общего со спасением»²⁴. Федотов такое отношение к морали не одобряет. Однако в богословии Тиллиха для него как будто бы можно найти некоторое основание и оправдание. Действительно, в церковной жизни с таинствами, молитвой и постами верующий стяжает Дух, т.е. достигает такого состояния своего духа, в котором, согласно Тиллиху, с необходимостью присутствует и любовь к ближнему. Таким образом, любовь к ближнему хотя и не нужна для спасения, но приобретает на пути к спасению как бы автоматически. Однако мы видим, что в реальной жизни так получается далеко не всегда. Не секрет, что у многих православных любовь к православию гармонично сочетается с ненавистью к его врагам (как правило, воображаемым) и уверенностью в том, что «добро должно быть с кулаками». При этом искренность их веры сомнений не вызывает. Благодаря Тиллиху мы понимаем природу этого явления. Дело не в ошибочности утверждения, что вера и любовь нераздельны²⁵. А в

том, что вера чаще всего понимается не как описанное Тиллихом *сложное состояние духа*, а в расхожем, обыденном смысле: как уверенность в правильности некоторого набора вероучительных формул. Такая вера действительно может существовать отдельно от любви.

Все, что не относится к православию и католицизму, считается у нас протестантизмом. Но ни Швейцер, ни Бульман, ни Тиллих на самом деле не вписываются ни в одно протестантское вероисповедание. В этом смысле богословие, в котором заметно присутствие *новой рациональности*, можно назвать надконфессиональным. Хотя элементы новой рациональности (например, отказ от буквализма в понимании Библии, понимание символического характера богословских терминов) проникают и в традиционное конфессиональное богословие. Но это отдельная тема, выходящая за рамки настоящей статьи.

По мнению Швейцера, «тот, кто мыслит, свободнее относится к традиционной религиозной истине, чем тот, кто не мыслит; но ее глубокие и непреходящие основы первый усваивает намного лучше второго»²⁶. Я прекрасно вижу разницу между собой и Швейцером и потому никогда не рискну утверждать, что один способ религиозного восприятия глубже или лучше другого. Когда мы говорим «лучше», необходимо уточнить: лучше для кого? Очевидно, что большинство людей не любит и не хочет думать о вещах, выходящих за рамки повседневной жизни, и в таких вопросах предпочитает верить авторитетному мнению. Но некоторые, напротив, не могут не думать. Для многих непереносима сама мысль о том, что их вера, возможно, не является единственно правильной, и что в каждой вере есть своя правда. Но кому-то это кажется вполне естественным. И первые, и вторые, и третьи имеют одинаковое право считать себя христианами, Христос открыт для всех. И здесь самое время вспомнить о той отличительной особенности *новой рациональности*, о которой говорил Аверинцев: она создает среду для *подлинного общения*. В парадигме «православие или ересь», когда только одна интерпретация христианства считается истинной, а все остальные – ошибочными, диалог, общение невозможны. *Новая рациональность* в богословии открывает *путь к диалогу* – во-первых, в силу своей «надконфессиональности»; во-вторых, потому что она неизбежно приводит к появлению целого спектра

интерпретаций христианства и все эти интерпретации признает допустимыми.

Шагом на пути к диалогу можно считать и возникшее в последние десятилетия в западной патрологии и медиевистике понимание того, что между восточным и западным богословием ни в святоотеческий период, ни в Средние века невозможно провести четкую границу; что между ними нет принципиальных различий, и говорить можно лишь о попытках увидеть одну и ту же непостижимую реальность под разными углами зрения. С этим согласны и наши ведущие патрологи и историки христианства. И в этом тоже можно усмотреть влияние новой рациональности, о которой говорят Сергей Аверинцев и Ольга Седакова²⁷.

Примечания

¹ Седакова О. Апология разума. – М.: Русский путь, 2011. – С. 141.

² Там же. – С. 149.

³ Тиллих П. Систематическая теология. – М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – Т. 1–2. – С. 79–88. – (Серия «Книга света»).

⁴ Швейцер А. Жизнь и мысли. – М.: Республика, 1996. – С. 132. К реальной политике в духовной сфере Швейцер относит, в частности, философию ценностей и прагматизм, утверждающий, что «любая идея, которая помогает мне жить, истинна» (там же. – С. 486).

⁵ Там же. – С. 174.

⁶ Хоружий С.С. О школах мистики и культуре полемики // Вопросы философии. – М., 2012. – № 8. – С. 166–176.

⁷ Аверинцев С.С. Мистика // Новая философская энциклопедия: В 4 т. – М., 2010. – Т. 2. – С. 579–580.

⁸ Седакова О. Апология разума. – М.: Русский путь, 2011. – С. 72–73.

⁹ Швейцер А. Жизнь и мысли. – М.: Республика, 1996. – С. 65.

¹⁰ Седакова О. Апология разума. – М.: Русский путь, 2011. – С. 72–73. Хотя Аверинцев в данном случае едва ли употребил бы слово «мистическое».

¹¹ Швейцер А. Жизнь и мысли. – М.: Республика, 1996. – С. 145.

¹² Там же.

¹³ Чернявский А. Исторический Иисус и христианское богословие // Сандерс Э.П. Иисус и иудаизм. – М.: Мысль, 2012. – С. 599–603.

¹⁴ Там же. – С. 596–599.

- ¹⁵ Именно эта редакция, приведенная у Луки, считается первоначальной. Нищие – это библейский термин, обозначающий всех притесняемых и отчаявшихся.
- ¹⁶ Швейцер А. Мистика апостола Павла // Христос или закон? Апостол Павел глазами новозаветной науки. – М.: РОССПЭН, 2006. – С. 343.
- ¹⁷ Швейцер А. Жизнь и мысли. – М.: Республика, 1996. – С. 172–173.
- ¹⁸ Там же. – С. 467.
- ¹⁹ Schweitzer A. Die Geschichte der Leben-Jesu-Forschung // Schweitzer A. Ausgew. Werke. – Berlin: Union Verl., 1971. – Bd. 3. – S. 887.
- ²⁰ Седякова О. Апология разума. – М.: Русский путь, 2011. – С. 155.
- ²¹ Тиллих П. Систематическая теология. – М., СПб.: Университетская книга, 2000. – Т. 1–2. – С. 416–417.
- ²² Там же. – С. 377.
- ²³ Одна из них переведена на русский язык: Тиллих П. Динамика веры // Тиллих П. Избранное. Теология культуры. – М.: Юрист, 1995. – С. 132–215.
- ²⁴ Федотов Г.П. В защиту этики // Федотов Г.П. Собр. соч.: В 12 т. – М.: Мартис, 2000. – Т. 2. – С. 320.
- ²⁵ Аналогичные утверждения можно найти и в святоотеческой литературе.
- ²⁶ Швейцер А. Жизнь и мысли. – М.: Республика, 1996. – С. 143.
- ²⁷ Вспоминаются слова Аверинцева на одной конференции, посвященной Владимиру Соловьёву: «Общаясь с католиками, я всегда говорю им: оставайтесь католиками, тогда нам с вами будет о чем разговаривать. Если вы перестанете быть католиками, нам не о чем будет разговаривать».

Е.С. Твердислова

ПАЗЛЫ В МАТРИЦЕ АНДЖЕЯ ВАЛИЦКОГО

Размышления переводчика

Народ наш с беспримерной легкостью и хамством
предавал свою веру на наших глазах,
и эту стихию предательства мы в себе ведаем,
и на крестовый поход с этим драконом
мы имеем поистине благословение от Православия.

Булгаков из письма Розанову

У вышедшей недавно в издательстве Московского университета книги «Россия, католичество и польский вопрос»¹ есть своя история. Но и своя предыстория, не менее парадоксальная, чем у ее автора – Анджея Валицкого (род. в 1930 г.) – польского русиста в широком смысле – философа, социолога, филолога, историка идей.

Не только о чем пишет Валицкий, но и его самого в России, т.е. в стране, истории и культуре которой он посвятил жизнь и весь свой научный и творческий пыл, практически не знают. Исключения составляют вышедшая крошечным тиражом в ИНИОНе, да еще и не целиком, «В кругу консервативной утопии. Структура и развитие русского славянофильства»² и совсем недавно – «Философия права русского либерализма», переведенная с английского оригинала³. Всё можно объяснить (и этот парадокс тоже) нашим хроническим «нелюбопытством» или теми временами, которые «еще не настали», как не раз говорили советские коллеги пану Анджею, либо сложностью поднимаемых проблем. Но какие могут быть оправдания перед правдой, что лезет наружу, а ее держат взаперти? Давно пора нам книгу «Россия и католичество, польский

вопрос» прочесть от корки до корки, проанализировать, сделать выводы – и не только научные, а и чисто житейские, практические, ибо тут при всей вроде бы абстрактности мышления (что может быть отвлеченнее, чем мысль, идея?) заложен глубокий экзистенциальный смысл вопроса: кто мы? Надо знать свои исторические дилеммы, тем более что к выявлению столь запутанного и, прямо скажем, зарытого в глубь эпохи материала автор шел с первых сделанных им в науке шагов, найдя идеальный ракурс, позволивший высветить – как солнечный луч пыль на подоконнике – взаимозависимость разных и не всегда связанных в один клубок нитей: идеологии, истории, религиозного сознания, публицистики, художественного мышления – словом, тех сторон, которые для русского человека всегда были размыты. Книга Валицкого – зенитная точка его альфы (Польша) и омеги (Россия), тут соединились, кажется, все темы, которыми он занимается: Россия, славянофильство, католико-православные связи, истоки экуменизма, внешняя и внутренняя политическая история России, ее взаимоотношения с Польшей, наконец, чем было для россиян польское повстанческое движение и его пик – Январское восстание 1863–1864 гг....

Судьба начинается с детства. Не будь, может быть, у пана Анджея переживаний ранних лет: развод родителей (мальчику всего два года) и попеременное пребывание то с отцом, то с матерью (всем, по собственному признанию, ненужный, вроде лишний: не это ли помогло в дальнейшем постичь суть *лишнего человека*?), более того, не начнись война, прогнавшая их с матерью в Лодзь (Варшава лежала в руинах), не будь расправы с евреями на улице прямо на глазах у подростка, пробудившей раз и навсегда чувство неприятия дикости и бессильную, глухую тоску по человечности, не захотелось бы, наверное, после окончания школы (в 1949 г.) пойти учиться на философский факультет, чтобы создать историю этических систем как разных способов понимания смысла жизни?⁴ Но события распределились по-своему: его не приняли в Лодзинский университет, который тогда только-только создавался, и мест, разумеется, было в избытке, но речи быть не могло, чтобы сын «врага народа»... и т.д. Отца, известного искусствоведа и эксперта, близкого совсем не тем властям, только что арестовали⁵. Ему было рекомендовано (!) учиться на русском отделении. Нечто вроде ссылки. Разве не парадокс? А какое везение всем нам!

Судьба будто подталкивала будущего ученого посвятить себя именно нашей стране и людям, их способу самовыражения, мыслям, идеям, высказываниям – всему тому, что называется духовностью. А если говорить начистоту, не создается, а рвется ткань (на куски и даже не всегда по швам) духовности, ставшей для человека спасением. Анджей Валицкий все эти обрывки, подчас забытые, да просто выброшенные, собирает, разглаживает, просушивает, вымокшие (нередко от слез), складывает вместе, наблюдая, какая получается картина... Так нынешние дети мастерят пазлы, не задумываясь над тем, откуда берутся отдельные и вроде бы не связанные между собой кусочки. Пазлы Валицкого – говорящие, и пафос каждого отдельного фрагмента, идеи, мысли в том, чтобы найти ему надлежащее место в величественном, монументальном, полном трагического смысла – как сама жизнь – панно, матрице со своими категориями добра и зла. Но как ни обозначай область стыка идей, их носителем и выразителем остается конкретный и реальный человек, не раз уносимый отчаянием от заданной ему хиромантией линии.

Мысль у Валицкого – категория самостоятельная, она живет своей жизнью, а бывает, и независимой от владельца. Без знания данного кардинального правила не понять всей логики его науки и подхода к ней польского философа, далекого от канонизированного понимания и выстраивания модели согласно сложившимся структурам (на деле – стереотипам). Он их выявляет, разоблачает и разваливает, не имея подчас материальной основы, на которую можно опереться, ибо идея – элемент подвижный, без всяких интерпретаций и толкований. Идея представляет себя сама. Отдавая ей приоритет, Валицкий хорошо осознает, что по сути своей идея непредсказуема в своем развитии, и как раз в его годы она показала себя с самой худшей стороны, поддаваясь эксплуатации. Не раз в мире возникали идеи подлинные и фальшивые. Польский философ, кому принадлежит право «оживления» идеи в ее чистом виде (хотя и далеко не «в чистой воде»), выявляет роль идей (не всегда положительную и благородную) в жизни России, когда зажигаясь в одной точке, отражаясь разными бликами, они, сложившись вместе, формируют склад ума, характера, тип мировосприятия, общественные отношения, наконец, государственный строй... Как малó, однако, расстояние между реальной личностью и государственной машиной, и как много значит индивидуальная позиция.

Возможно, здесь основной итог поисков польского философа: доказать, что, когда случается катастрофа, хватаются за сердце, а надо – за голову!

Чтобы сделать такой вывод, необходимы серьезные жизненные испытания: молодому человеку дали вроде бы «волчий билет» (много ли в послевоенные годы находилось охотников заниматься Россией, которая в очередной раз... и т.д.). Для того и существуют «встречные течения»: пана Анджея – такое вот совпадение – с юных лет приобщал к русской литературе, ее языку, традициям, необъяснимым зигзагам и неисчислимым потерям, особенно после 1917 г., Сергей Гессен – крупнейший русский философ, волею судеб оказавшийся после революции и всех перипетий чужбины в Польше⁶. В квартире матери будущего профессора он снимал комнату. Скольким молодой человек обязан Гессену, которому посвятил свой первый научный труд «Личность и история»! Исследования по истории литературы и мысли – дань уважения и почитания своему наставнику и учителю.

Именно Гессен ввел его в круг не только философии права, которой занимался сам и заразил молодого ученого, но всей проблематики новой русской философии – «философско-религиозного возрождения», успевшего у себя на родине не просто вспыхнуть, но разбросать искры по всей Европе. «Личность обретается только через работу над сверхличными задачами», – один из важнейших постулатов Гессена, принцип его педагогики. Все последующие труды Валицкого – решение «сверхличных задач», которых с каждым годом становилось все больше. Получить из первых рук доступ к драгоценному кладезю знаний, рассыпанных, полузабытых, переименованных – тут везение равно призванию.

После окончания университета молодой специалист сразу же оказался востребован: в Народной Польше пришла пора издавать сочинения Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Плеханова, Герцена, других «классиков» марксизма-ленинизма, и Валицкий с удовольствием писал к их сочинениям предисловия – добросовестно, непредвзято, профессионально, не скрывая интереса к сравнительному ракурсу: Белинский и Польша, Белинский и Дембовский, Мицкевич и славянофилы... В дальнейшем вроде бы перевесила необходимость в основательном и современном прочтении отечественного философского наследия Чешковского, Трентовского, конечно, Мицкевича, да и местное время и пространство нуж-

дались в обобщениях. Первой ласточкой такого рода стала работа «Личность и история. Исследования по истории русской литературы и мысли» («Osobowość a historia. Studia z dziejów literatury i myśli rosyjskiej», 1959)⁷ – дань уважения и почитания своему наставнику и учителю – Сергею Гессену. А в целом все это были подготовительные подступы к освоению материала, который в 50-е годы прошлого века выглядел застывшей магмой: кончилось время расчетов, наступала эпоха вдумчивого анализа, выводов, которые просились наружу. Очередное крушение идей, победа рационального подхода, подразумевавшего, мол, и так живут, не могла не спровоцировать лютой жажды верификации романтизма.

Постепенно стала складываться методика исследования, более всего сделавшая именно для романтизма, когда духовное наследие, религия рассматривались с точки зрения истории идей. Своей судьбой поляки пробудили к жизни науку, каждый раз требовавшую к пересмотру историю страны с ее постоянными просчетами, ошибками, катастрофами: три польских раздела на протяжении почти 150 лет (с 1772 г. – первый раздел, далее – 1793 год – второй, и наконец, 1795 – третий раздел), обретение государственной независимости (1918), но межвоенная передышка быстро сменилась войной (1939), а после нее – новым переделом мира: веления времени требовали не только переосмысления прошлого, но и иного подхода к этому переосмыслению.

С начала 70-х годов Валицкий начинает систематически заниматься проблемами социализма и марксизма. «Главное, – сказал он как-то в одном из интервью, – хорошо (т.е. правильно) понимать прошлое»⁸. Причем для него эта область не ограничивается чистой историей, сюда органично включается и политическая деятельность, в частности движения «Солидарность».

Так возникла книга Валицкого «Польша, Россия, марксизм» («Polska, Rosja, marksizm. Studia z dziejów marksyzmu i jego recepcji», 1983)⁹. Что это – безоглядная романтическая вера в то, что истина сама себе пробьет дорогу, или требования эпохи романтизма, к которой Валицкий безоговорочно принадлежит? У польского профессора всегда было безошибочное чутье «набиение научных ключей», около которых он вроде бы невольно оказывался. Так, например, он стал одним из инициаторов (наряду с Лешек Колаковским) «варшавской школы истории идей». Оттепель шла полным ходом, в отличие от Союза здесь не так-то лег-

ко было ее вновь «заморозить». Климат был уже иной. Но это больше касается не Валицкого: сразу заметим, он никогда не был марксистом (в отличие, например, от С. Жулкевского или Л. Колаковского), не состоял в партии, не был связан с властями. Всегда сам по себе, и время имеет отношение больше к восприятию им написанного, чем к нему самому. Чистота его тональности безупречна.

Отсюда, наверное, и полный молчок у нас: разносторонние интересы молодого русиста никак не способствовали распространению его учения в стране, которой тот занимался. Даже когда Валицкий уже имел внушительное число научных трудов и известность (больше на Западе), в нашей науке он был известен только среди узких специалистов. Имена выбирал правильные – с этим не поспоришь, а вот писал о них... Не с тех пресловутых позиций! Ну что тут скажешь? Имена, которые у нас вязли в зубах, у него получали «второе дыхание».

Любопытно, но в октябре 2005 г. Ягеллонский университет, чествуя 75-летнего профессора, организовал ту же тематическую конференцию «Польша, Россия, марксизм», которая проходила в Кракове (ее организаторы – Отделение русской философии Института философии ЯУ и Отделение польской философии того же Института). Исходный пункт опять-таки – русская история. «Если мне удалось спасти свою внутреннюю свободу (а ведь могло быть и по-другому в условиях организованного угнетения), в значительной степени я обязан этим писателям, мыслителям и поэтам Серебряного века», – это признание пана Анджея¹⁰, сразу замечу – довольно неожиданное, ибо высвободить русскую мысль, да еще и себе торить дорогу к свободе, опираясь при этом на русскую словесность, – дело не из легких, даже если учесть, что за границей России.

Мы не избалованы вниманием к нашей словесности, рассмотренной в философском ракурсе (а исследованию философии, да и полнотой самого материала больше обязаны русскому зарубежью), тем более к работам, где наша интеллектуальная жизнь измеряется нашим же политическим выбором, пристрастиями, реакциями, подчас для нас самих неожиданными, высвечивающими сразу несколько разноречивых пластов: вербальный (когда все на словах), реальный, а еще точнее – метафизический (когда верх берет действие) и сослагательный (мечтания). Вместе с интереснейшим, со-

вершенно по-новому прочитанным нашим национальным дискурсом, пытающимся соединить несоединимое и в конце концов себя оправдать, мы получаем, что называется, всевозможные лабораторные колбы, весы и спиртовки для подогрева – средства для прочтения текста без подтекстов: жизнь как таковую.

Однако о самом Валицком и в Польше написано не много. Сделанное им – не только в области русистики, но и в его отечественной филологии и философии – ждет столь же внимательного ученого, каким является профессор. Круг его обширных интересов, идей и личностей, которые не отпускают его на протяжении всей жизни, логично отражает книга, ему посвященная, «Вокруг Анджея Валицкого»¹¹. Причем издана она в серии, которая продолжает его же собственные поиски: здесь ранее точно так же были опубликованы сборники трудов о славянофилах¹², Толстом и Достоевском¹³, Шестове и Федорове¹⁴, Леонтьеве и Бердяеве¹⁵ – имена, список которых он так логично замыкает. Но что еще важнее, материалы, вошедшие сюда и освещающие его наследие, аналитически, описательно, информативно показывают, сколько остается «за кадром», ибо Анджей Валицкий – прекрасный собеседник, рассказывая о своих идеях, он проявляет свойственную ему интеллектуальную пластичность и легкость.

«Мой интерес к русской мысли возник из осознания того, что эмпатическое понимание русской культуры имеет жизненно важное значение для поляков. За данной книгой (“Очерк истории русской мысли”. – *Е.Т.*) стоит определенная польская традиция, которой сам я многим обязан. Вопреки распространенному мнению о якобы враждебном отношении поляков ко всему российскому, даже в периоды разделов Польши в ней жили писатели и ученые, высоко ценившие, а порой и не скрывавшие восхищения великими традициями русской интеллигенции: они видели свою задачу в создании интеллектуального моста между Россией и Западом. Достаточно вспомнить, что одна из первых книг по истории русского революционного движения, и без всяких сомнений лучшая из вышедших до Первой мировой войны, была написана польским марксистом Людвиком Кульчицким; автором первого исторического романа о “Народной воле”, в котором нашла отражение традиция русского народничества, был Станислав Бжозовский – один из самых влиятельных мыслителей и литературных критиков польского модернизма; и наконец, к первым европейцам, кто в

полной мере оценил значение русской религиозной философии, принадлежал (наряду с чешским философом и государственным деятелем Т.Г. Масариком) польский католический мыслитель Марьян Здзеховский»¹⁶.

Высказывание профессора Валицкого не только красноречиво, но и показательное: надо отдать должное полякам – едва ли не первыми распознали они всю глубину русской трагедии перед лицом разверзнувшейся революции. И бросились спасать оставшиеся крохи – не назло советской власти, а ради сохранения подлинной России.

Спаси – не только вытащить из забвения. Но и не дать окатиться там, где этим людям, темам, идеям нет места. Польские русисты таким образом сохранили для нас Цветаеву, Мандельштама, Ахматову, Замятина, Пильняка, которые в былые годы у нас не издавались, а в Польше не просто переводились, но изучались, популяризировались.

Анджей Валицкий, Рышард Лужный, Анджей Дравич, Богдан Гальстер, Марек Семек, Рене и Виктория Сливовские, Богумил Муха (имя им легион!) постоянно сохраняли и направляли интерес польской интеллектуальной элиты к сокровищам русской культуры, не позволяя вырабатывать по отношению к ней отрицательного отношения. И в этом была их своеобразная для советской России антисоветскость, поскольку в нашей стране они воспринимались, как правило, отрицательно (в лучшем случае молчаливо), но эта их позиция доказала, что отстаивать истину можно при любых условиях и режимах. Более того, русская культура (прежде всего зарубежная!), ее борьба за человеческую личность, свободу и самовыражение служили лучшим примером для самоутверждения нации, собственного национального начала. Небезынтересно было бы, и даже полезно посмотреть на опыт русского и польского народов, русской и польской интеллигенции с точки зрения схожести при всех несхожих обстоятельствах, что превалирует и в той, и в другой историографии. При царе-батюшке Мицкевич был обласкан будущими декабристами, при советской власти – всей системой, а в постперестроечные времена вдруг вспомнили, что поляки – захватчики, даже был учрежден праздник 4 ноября – пожалуй, самая мощная антипольская волна после реакции на Январское восстание. Чтобы понять эти «шараханья», надо знать, как мы думаем, о чем и почему. Валицкий показывает вещи подлинные, стоя-

щие, вечные, если им следовать, если их понимать, если с ними не воевать. Такая позиция разрушает любую политику, хотя сам профессор – личность аполитичная, он верен духовности – не только русской, но и польской, а еще больше – европейской, всемирной. Не случайна его популярность на Западе, где были изданы его труды по-английски, а его творчество высоко оценил Исайя Берлин – самый, пожалуй, авторитетный «эксперт» в Европе по изучению и пониманию русской литературы, который знаменательно подметил главную его особенность: вроде бы выработан холодный взгляд на вещи, выводы делаются на большом материале, с глубоким заключением, и появляется фактически уникальное, очень живое вглядывание в самые разнообразные идеи. Берлин называет такой подход «нравственным и интеллектуальным достижением самого высокого класса», причисляя книги Валицкого к лучшему из того, что было сделано в этой области за прошедшее столетие¹⁷.

У книг Валицкого своя ритмика появления на свет: несмотря на фатальное опоздание в России, они приходят сюда вовремя. «Я считаю, что определенная недооценка русской религиозной философии гораздо лучше, чем признавать ее чуть ли не единственной, заслуживающей внимания интеллектуальной традицией России, к чему склонны сегодня большинство русских философов»¹⁸, – профессор Валицкий знает нас лучше, чем мы себя сами.

Анджей Валицкий приблизил к нам «литературу идеи», которая перед нами благодаря ему возникла, да мы от нее отворачиваемся, позволив ей ускользнуть, ибо высказанная мысль подчас хуже предательства: за нее придется отвечать. Все ли готовы? Вопреки «литературе факта», которую мы давно и хорошо знаем (приятно копаться в реалиях, кропотливо перебирая детали, оживляя ушедшие ситуации), особенность восприятия с точки зрения идеи находит свое воплощение еще и в том, как и что остается из интеллектуально созданного, помогая выстраивать действительность, которая исчезнет, если ее не запечатлеть...

Польша и Россия в их взаимосвязях – характеризуют творчество Валицкого-русиста. Будем надеяться, что нам будет еще дана возможность уделить внимание и «польскому» Валицкому, а потому сейчас сосредоточимся именно на «русском».

Трудно в чистом виде разделить области взаимосвязей. И все же есть две работы, в которых до некоторой степени такого рода поиски философа подытоживаются раздельно (тогда как в предла-

гаемом труде они именно смыкаются), а именно: «Очерк истории русской мысли от Просвещения до религиозно-философского возрождения»¹⁹ и «В кругу консервативной утопии: Структура и развитие русского славянофильства»²⁰.

Обе книги складывались многолетним трудом и небольшими «порциями» – чаще аккуратными монографическими очерками, четко, размеренно, регулярно, и вот так, постепенно, напитываясь соками мысли, создавалась убедительная картина движения идей в пространстве – птицы, собравшиеся в дальний перелет. Все они, вроде бы повторяясь, но каждый раз, открывая не замеченный ранее ракурс, не обнаруженный факт, забытую концепцию, дополняют и уточняют друг друга – последнюю точку не поставить.

Валицкий толкует философию не в узкоакадемическом плане, это не строго научная дисциплина со своими принципами, традициями, терминами и эволюцией, а сфера, соединившая историко-теоретическую проблематику, собственно историю, политику, общественную деятельность и художественное творчество русской интеллектуальной элиты (по выражению автора), подразумевающей, кроме как таковых философов, журналистов, публицистов, писателей, их общественную позицию, иными словами, деятельность выразителей слова на поприще идеологии. Отсюда – разнообразие философских идей русских мыслителей в их оригинальности, что не сразу стало понятно в той же Польше, вызывая подчас недоумение: о чем, собственно, идет речь: о философии или богословии, публицистике или научной дисциплине? Вопрос, что называется, на засыпку. Понадобилось не одно десятилетие, чтобы особенность русского философского мышления была по достоинству оценена поляками. Валицкий одним из первых посмотрел на художественное наследие Достоевского и Толстого в философском ракурсе, не только обозначив тем самым сферу философии литературы, но и специфику каждого из мыслителей, как и художественной мысли в целом.

В отличие от польской идеи, однозначная национальная самооборона которой была стержнем и питающей средой «любомудрия», русская философия была более личностной и потому разветвленной. Не раз ее поиски самобытности шли в открытом противостоянии «чужому» (славянофильский взгляд на вещи, в частности на католичество, в России формировался под влиянием его неприятия) и отсюда – вразрез с реальностью.

Русская славянофильская философия, переродившаяся вскоре в идеологию, сама по себе была бы интересна и оригинальна – своими суждениями, проникновенностью, глубиной, не будь она столь идеалистически настроенной, что не могло не привести к историческому крушению. В идеях русских славянофилов в глаза бросаются две крайности: стремление критиковать других (в данном случае Католическую церковь, на основе чего создавать свою веру и укреплять опоры) и глухота к проблемам других национальностей, живших в России, что нашло отражение по крайней мере в двух случаях: непонимании сути польского бунта и еврейского унижительного положения (что не могло не породить национальных конфликтов). Произвол Западной церкви, считал А. Хомяков – своего рода «русский ап. Павел», – вызвал раскол Церквей; Киреевский обвинял католичество в том, что Европа пошла по «нехристианскому» пути и даже более того – именно в России, настаивал он, сохранилась подлинная преемственность христианских традиций. Звучит красиво и со всем этим можно бы согласиться, а еще больше – этим гордиться, не будь революции, которая, пройдясь по Европе, застряла именно в России, и русский народ, самый смиренный, кроткий и единственно верный Христу, поддался ее влиянию. Остается вопрос, почему? Когда взгляд на жизнь, философию, веру существует только сквозь призму себя, не обойтись без идеализации. А не зная этого, не только не распознать русской интеллектуальной истории (справедливо убежден Валицкий), но и причины революционной катастрофы, которую вскормил тоже целый комплекс идей и позиций и прежде всего – восприятие и отношение к русскому народу как носителю и выразителю чистых христианских традиций. Жизнь внесла коррективы и в идеализированное представление о русской интеллигенции как образце порядочности и верности данному слову, чувству ответственности, преданности, обнаружив ее двуличность и продажность. Революционные события опровергли подобные заблуждения, обернувшиеся разгромом церквей, уничтожением икон и надгробных плит: как могло так случиться, что народ с незапятнанной христианской душой, любовью и преданностью, не только разрушал (представим, что под дулом пистолета – все-таки оправдание), но и мостил из теперь уже никому не нужного «хлама» дорожки в саду, ступени для дома и, вытирая ноги об опрокинутую икону, не испытывал страха и сомнений? Таковыми были не единицы, а це-

лые деревни, один мог донести на всех – вот вам пример пресловутого коллективизма, который не оправдал соборности. Да и сама соборность была с легкостью уничтожена на корню, а сколько в ней было благих идей, и как ее боялись власти! В наше безбожное время с жалости к разрушенным церквям начиналось возвращение к религии, возрождалась вера – подлинная, без золотых позументов и громогласных заверений.

Где, в чем истоки революционных бурь в России, что не жалят традиций, не берегут людей, не собирают, а разбрасывают? Любую постановку вопроса о «предшественниках» какой-то определенной идеологии, считает Валицкий, понимать можно по-разному: как «следы» генеалогии в отдельных ее элементах или как поиск системы соотношений. Именно это последнее и является главным методологическим ключом автора. Для него важно прежде всего выстроить «интерпретационную перспективу», она диктует необходимость выявить, скажем, в дославянофильской русской мысли комплекс проблем, без которых славянофильство повисает в воздухе, его специфика и место в русской истории остаются непроясненными. С этим связан и подход к славянофильству не как, строго говоря, к философскому течению, а как к мировосприятию, подразумевающему целостное видение мира (здесь и мыслительная структура, и система ценностей – познавательных, этических, эстетических), внутренне согласованного в рамках свойственного ему стиля²¹. Так возникла необходимость рассмотрения славянофильства как сугубо российского явления в тугом клубке идей, разделивших Россию на «старую» и «новую» (в свою очередь, противопоставивших ее Европе), и, соответственно, возник взгляд на славянофильство в зеркале отражений «старой» и «новой» Европы – с учетом еще и того, что в других странах, прежде всего славянских, находили свое проявление варианты славянофильства, которые по содержанию порой не имели ничего общего с российским мировоззрением, больше с идеологией и политикой, чем с культурой и философией, однако оказали заметное влияние именно на Европу, причем как раз на ее католическую духовность. Даже если учесть, что последующее развитие России демонстрирует узкое и локальное «продолжение» славянофильства, доказательством чему, по мнению Валицкого, служат прозападнические позиции российских президентов, это не мешает подогревать «тлеющий ого-

нек» веры в свою особенность и «славянскую федерацию», ключи которой нет-нет да и забьют свежей и сильной струей.

Кроме того, есть смысл учитывать и тот еще факт, что польский философ подчеркивает здесь собственную позицию, давая понять, что правильно его можно воспринимать лишь при единственном условии: с той же позиции, на которой он стоит, заявляя об этом со всей откровенностью в главе, посвященной экуменическим истокам Гагарина. Отмечая с присущей ему бесстрастностью заслуги Гагарина в деле воссоединения Церквей, он в то же время встает на защиту своеобразия православного апофатического богословия, подчеркивая, что нежелание Православной церкви принимать рациональную богословскую аргументацию вовсе не обусловливалось отсутствием якобы образованности или низким уровнем культуры, в чем Гагарин не раз упрекал Российскую церковь. По мнению Валицкого, «вся программа Гагарина, включая сюда его исторические и богословские обоснования, была своеобразной репликой на чаадаевский пессимизм» (с. 234)²². Не случайно Гагарин связал смысл своей жизни и деятельности с наследием Чаадаева, став первым издателем его сочинений и вместе с тем связующим звеном, соединившим историософские концепции Чаадаева с экуменическими поисками Вл. Соловьёва.

Исследование русско-польских и польско-русских связей – территория, пожалуй, самая интересная и незатоптанная, при всей ее исхоженности, необъятно ее пространство, созданное самой жизнью, подсказанное историей, нашептанное личными поворотами. Особенно если учесть, что тут есть закоулки (которые выведут потом на проспект!) не то чтобы забытые, а непроговоренные, непрясненные, по общему согласию на них смотрят, как на веревку в доме повешенного. Речь идет, разумеется, о религиозном пласте культуры. Религия, которая объединяет («связь» на латыни), разъединила. Обоюдоострый вопрос. Не знаешь, с чего начинать его «раскручивать»: с описания обстоятельств, участия личностей, богословской трактовки...

Профессор Анджей Валицкий обратился, пожалуй, к самой трудной, сложной и замызанной странице русско-польских отношений – веротерпимости, а точнее – отсутствию ее (если не сказать религиозной распри), чтобы посмотреть, были ли вообще в этой области какие-либо взаимосвязи или одни лишь упреки, непонимание и споры, которые умели запутывать очевидное, из чего

они состояли и как себя проявляли. Конденсатом ему послужило реальное событие: польское восстание 1863–1864 гг., называемое еще Январским, о котором автор почему-то в своем Вступлении ни словом не обмолвился, разве что заметил об «имперских притязаниях» России, что нашло подтверждение именно в отношении к этому восстанию (да и не только к нему), название которого им правомерно было вынесено в заголовок.

Событие, разделившее мыслящую Россию тех лет на сочувствующих, понимающих (их представляли единицы) и противников, обозначило сразу все болевые точки, выявив ее имперскую слабость и вековую «тоску по всемирности». В сущности, упираясь своими тяжелыми рогами в имперские ворота, Россия, как огромный бык – легендарная Европа – предпочитала увещаниям силу, не видя в этом своей ограниченности. В избранном автором ракурсе очевидна не только смешанность позиций: политических и религиозных, но и их логика. Тут особая техника съемки, ухватившая здание, которое все время падает, но при этом куполом, крышей, башенкой рвется ввысь, к небу. Трагические последствия Январского восстания, загнавшие вглубь польской души мечты о расчетах с Россией и возврате собственной государственности, нанесли урон русской человечности, сыграв фатальную роль в русском сознании: будто поменялись местами жалость и сочувствие, свойственные простому русскому человеку, и почти скулящая жажда мести, задетая имперским самолюбием: не ходи против нас!

В этом вопросе, в отношении к нему вроде бы спутались, а на самом деле причудливым образом сплелись важнейшие пласты русского общества, начиная с представителей потомственных аристократов и кончая тонкими, изысканными мыслителями-разночинцами. Россию потрясали не только иезуиты, вроде князя Ивана Гагарина (если честно, их по пальцам перечесть), и не новообращенцы-католики, как И. Козлов или тетка Гагарина С. Свечина; здесь были и униаты (о. Н. Толстой и М. Соловьёв), так и не прояснившие взаимных обид с православием, а также «обычные» православные, которые жаждали разобраться и «побрататься» с католиками. Религиозные связи прослеживаются Валицким на максимально широком материале: с привлечением высказанных воззрений, рассыпанных по дневникам, письмам, воспоминаниям, литературе – собственно философской, публицистической, художественной. Идея находит свое воплощение не только в судьбе

писателя, его поступках и поведении, но и в его общественном статусе, возникшем авторитете, конкретной деятельности – как было, например, с Ф. Тютчевым или его будущим зятем И. Аксаковым. Такой подход дает возможность показать не только атмосферу эпохи, но и причину сложившегося того или иного общественного мнения (особенно если оно отрицательное) в отношении свободного религиозного выбора: не секрет же, что «верототступничество» каралось как предательство. С чем-то можно соглашаться или не соглашаться, но прежде всего этот материал мы обязаны знать, досконально его изучить, чтобы уяснить для себя, как и почему все эти события и факты сыграли столь роковую роль в истории общения русских и Запада, увидеть их последствия. Между тем у нас только-только начинает осваиваться наследие И. Гагарина, которого в Интернете путают со знаменитым космонавтом.

Есть еще одна исторически важная деталь. Долгие годы за князем Гагариным тянулся шлейф виновника, спровоцировавшего пушкинскую дуэль, расшифровывались преддуэльные письма, проводились графологические анализы и экспертизы, находились его сторонники и противники. И непонятным образом ускользает самое веское оправдание, которым Гагарин не воспользовался: будучи глубоко верующим человеком, он не смог бы жить с таким душевным грузом, даже если иметь в виду его известную склонность к «светским шалостям», не смог бы позволить себе всерьез включиться в безнравственную светскую интригу.

«В гуманистических науках даже самое простое перечисление фактов было бы невозможно без их оценки и интерпретации, без философских горизонтов»²³, – считает Януш Добешевский, анализируя сделанное Валицким в области русистики, особое внимание обращая на «стык» русской мысли с польской. Этот «стык» представляет собой область исследований такого большого объема, что одна она сделала бы его тем, кем он является сегодня: ученым первой величины. Ибо там, где речь идет о мысли, идее, воззрении, ученый прямо-таки с миноискателем исходит все поле вдоль и поперек, заглядывает во все закоулки, ничего не оставив в тени, нетронутым, не познанным на ощупь. У него паутины не найдешь – завестись не успеет. Здесь четко обозначились и три, условно говоря, сферы, их можно назвать станциями, от которых отходят поезда в разные направления по уже проложенным путям, а имен-

но: философия утопии, философия общества (включая право) и философия религии. Все три области исследования находят свое воплощение в фундаментальных трудах Валицкого, и каждая в отдельности представляет собой краеугольный камень интеллектуального понимания России, а вместе дают жизни дыхание, и не оценить этого мы не вправе.

Книга «Россия и католичество, польский вопрос» структурно сложная. Во-первых, в ней нет хронологической последовательности, что позволяет автору показать с разных сторон движение вокруг обнаженного до последней степени вопроса единения Православной и Католической церквей, касаясь, разумеется, и судьбы униатства (вопроса не менее болезненного, чем польские восстания, и по сей день неразрешенного).

Отсюда – логика исследования: первая часть являет собой «досоловьёвский период», запечатлевший в основном «русское» католичество, судьбу и мысли не только Чаадаева, Печерина, Гагарина, а и прямых противников католичества – славянофилов (в ракурсе восприятия Январского восстания): Тютчева, Аксакова, Достоевского, а также более умеренного в этом смысле Леонтьева и, пожалуй, равнодушных к вопросам воссоединения Церквей Фёдорова и Л. Толстого. Католические тенденции прослеживаются Валицким как пространственно (от самых верхов – царей и императоров русской истории – до, можно сказать, низов, народа, который у него (как и у нас) всегда молчит), так и временнó – практически на протяжении всей российской судьбы, если иметь в виду экскурсы и параллели. Есть тут и византийские мечтания, и католические увлечения Александра I, и однозначно понимаемая фигура Петра Великого, которая показана лишь глазами о. И. Гагарина, с характерной бесстрастностью самого автора (избегающего эпитета Великий), от которого хотелось бы услышать про еще один «диалог»: верховной власти – в лице царя Петра – с Ватиканом поверх Российской церкви, что блестяще реконструирует Леонид Мацих (увы, покойный) на примере герба Петербурга, бросавшего вызов ватиканскому, в своих лекциях, прочитанных на телевидении в программе ACADEMIA²⁴.

Вторая часть первого раздела книги целиком посвящена Соловьёву: его судьбе, творчеству, жизни, влиянию. В ней иногда чисто человеческий интерес к личности великого философа берет верх над его идейными пристрастиями, пронзительность тона все

окупает. Поразительно, но оставалась в тени история его пребывания в Кракове, о чем упоминает А. Валицкий, хотя специально этим вопросом не задается. Этот пробел восполняет статья, опубликованная в разных источниках, в том числе и (совсем недавно) в краковском философско-публицистическом журнале «Pressje. Posteuropa», целиком посвященном именно Кракову. Написанная нашим соотечественником Вячеславом Моисеевым статья расшифровывает «тайные» сообщения Соловьёва из первой столицы Польши: «дело» заставившее Соловьёва тут задержаться, диктовалось его стремлением в закодированном письме к «племяннику» изложить царю свою концепцию воссоединения Церквей!²⁵

Собственно вторая часть рассматриваемого издания отведена личности и деятельности князя Ивана Гагарина. Очерк о нем, лишь затронувший его непростую и поразительную по силе духа жизнь в первом разделе книги, представлен тут в развернутом виде: подробно и аналитично, поражаешься смелости его суждений и вместе с тем их очевидной наивности. Несколько мешают повторы, которых при более тщательной редакции можно было бы избежать.

Эта книга – еще и своеобразный памятник Славянской библиотеке, основанной князем Гагариным в 1855 г. в Париже с опорой на созданное к тому времени в Версале Кирилло-Мефодиевское общество. Сегодня уже нет ни тех высоких книжных полок, выше которых могли быть только идеи их читателей и сотрудников, ни парка, помнившего своих первых хозяев и продолжателей их дела. Библиотека расформирована, ее научная часть переехала в Лион и была передана гуманитарному вузу, составив отдельный и самостоятельный фонд из исторической периодики, богословских трудов, изданий русской эмиграции и т.д. Нашему пану профессору всегда везло, повезло и в этом²⁶: он еще застал эту библиотеку, куда приезжало много выдающихся личностей и где Вл. Соловьёв провел немало полных переживаний дней и ночей. Библиотека всем своим собранием, памятью и служением запечатлела страстное желание людей, стоявших на разных религиозных позициях, найти общий язык, объединиться, преодолев раскол.

Завершает исследование глава о Герцене, написанная ярко, сочно, почти афористично. К сожалению, стиль Герцена на польском языке фактически не передан, он переведен без всплесков и говорения, причесанным и выстроенным образом. Правда, те, кто писал о нем, а это в основном Рене и Виктория Сливовские, пре-

красно знали его в подлинниках и в переводах не нуждались. Герценовское участие в польской судьбе – и какое влияние Мицкевича! – легко оборачивалось диктаторством, его советы, в которых нуждались, могли опоздать. Обидчивость, затмевавшая восхищение великим поэтом, безоглядное умение выдавать желаемое за действительное, идеи, возникавшие бурно и мощно, как волны, которые никаким веслом не перешибить, – все это другой, в чем-то мало знакомый и, конечно, не всегда привлекательный Герцен, научивший нашу будущую власть дерзости и эксплуатации народного гнева. Мы недооценивали Герцена: своей масштабностью его мысль дышала в затылок Октябрьской революции.

И все же в книге есть необъяснимые пробелы при всей поразительно исчерпывающей интерпретационной модели: ни одной мысли, сказанной вскользь и брошенной, ни одной идеи, не подтвержденной источником. Одних сносок более полутора тысяч! Матрица, однако, выглядит незаполненной: ни слова о Гоголе! Почему? До Январского восстания он не дожил (1809–1952), но свидетелем, по крайней мере современником Ноябрьского восстания (1830–1831) был, и интерес к католичеству для него не был праздным, сегодня это далеко не секрет. К его примеру поиска альтернативы обратится потом другой его земляк и соплеменник – Владимир Соловьёв. Сразу становится зримой некая область, где произрастают такого рода в разных версиях экуменические всходы, – земли Украины со смешанным и широко понимаемым религиозным мироощущением: от философско-богословского до мистического (Соловьёв) и даже языческого (Гоголь). Тогда и фигура Соловьёва не выглядела бы чуть ли не единственной в своем роде на нашем русском (украинском?) небосклоне, имея такого (!) непосредственного предшественника.

А. Валицкий признавался, что в молодости так много занимался Гоголем, что возвращаться к нему просто не захотелось.

Несколько причесанным, излишне советизированным предстает, на наш взгляд, фигура Н. Фёдорова, «коллективизм» которого своими истоками имел, конечно, не столько советскую почву, сколько органично присущую его натуре и нашедшую воплощение в его идеологии «общего дела» соборность, дань которой он отдавал всей своей деятельностью. Разумеется, советская действительность помогла ему сформировать некоторые идеи, а точнее – они неожиданно оказались востребованными, хотя и не в той степени,

и не так адекватно, как заслуживали, но сам он до последнего волоса на голове был человеком набожным, верующим и убежденно православным.

Сближая его личность с фигурой Л. Толстого, профессор Валицкий – создается такое впечатление – пытается вроде бы подкрепить, спасти, удержать оскопленный портрет Толстого, который все время валится на бок. Да, писатель действительно был равнодушен к любой церковной институции, и вопрос о воссоединении Церквей для него просто не стоял. Но ведь этим аспектом тема не ограничивается, ибо главное для Валицкого – показать связь, какая возникла между религиозными приоритетами и идейно-политическими разногласиями русских с поляками, едва ли не во всех сферах российской жизни. Толстой представлен непростительно односторонне, не заметить этого нельзя, особенно в сравнении с Достоевским (оба – «писатели-пророки»!). Валицкий вполне сознательно ограничил себя только толстовской критикой современной ему Церкви и религии, в частности православия, но никакого света на его отношение к польскому вопросу это не проливает.

Сегодня, например, много шума наделала (вырванная, правда, из контекста) цитата Толстого из его письма к Фету от 1–3 мая 1863 г., где он черным по белому пишет: «Что вы думаете о польских делах? Ведь дело-то плохо, не придется ли нам с вами (...) снимать опять меч с заржавевшего гвоздя?»²⁷ Вроде бы – призыв к войне с поляками (если учесть, что оба служили по военной части), и как говорится, слово – не воробей... да вот незадача: произносится оно в период «счастливой семейной жизни», уже порядком поднадоевшей, хоть и по-прежнему радостной, написано письмо со скрытым обращением прежде всего к молодой жене, вместе с которой обычно писались письма. Прочитав подобное, Софья Андреевна страшно обиделась: как, не успели насладиться супружеской идиллией, и уже на войну? Кстати, эту тонкость хорошо подметил А. Труайя в романизированной биографии «Лев Толстой»²⁸. Без знания толстовской «полонистики» эта фраза опрокидывает писателя, ставит совершенно в другой ряд, ибо, сказанная полушутя и с намерением подразнить Софью Андреевну, она попадает в струю антипольской пропаганды Каткова (а ведь с ним налаживается издательское сотрудничество) и славянофилов.

«Записные книжки», «Дневник писателя» Достоевского не менее важны для Валицкого, чем романистика, и это тем более досадно, что в отличие от Достоевского Толстой как раз в своем художественном творчестве откликался на польские проблемы, не встречая особой поддержки со стороны русского читателя. А знаменитый (больше в Польше) и упомянутый выше рассказ «За что?» (польская писательница М. Домбровская назвала его уникальным в русской литературе²⁹), запечатлевший трагический эпизод – попытку польки в гробу вывезти из ссылки мужа (сюжет был назван в русской печати «анекдотом»!) – возник много позже, в 1905 г. на волне все тех же антипольских репрессий, которые измучили Россию (не говоря уж о Польше), и писатель «не мог молчать». Парадоксально, но для поляков эта тема оставалась запретной! Так получилось, что в те годы это был единственный опубликованный сюжет о польском повстанческом движении, показавший не только мужество польских «декабристов», но и горечь его провала, будто писал поляк: ни одного фальшивого слова, эпизода, факта (уж поляки нашли бы), все в рамках строго выверенного бытописательства, язык которого лучше всего говорит против войны и национального угнетения. У Толстого уже к 1863 г. (опубликованы «Севастопольские рассказы», сданы «Казачьи») начинает формироваться пацифистское сознание... И он пошел бы на войну, да еще с поляками? Кстати, о Польше Толстой писал в «Хаджи-Мурате», «Севастопольских рассказах», «Войне и мире», «Анне Карениной»... Более того, будучи по природе бунтарем и анархистом, он прославился своей поддержкой славянского национально-освободительного движения, встречался с влиятельным католическим критиком Марьяном Здзеховским (о нем уже говорилось, но в другом контексте), тот сыграл заметную роль в последующем реформировании католичества в Польше, что весьма живо интересовало Толстого, который много беседовал с ним во время его посещения (1896) Ясной Поляны. Здзеховский видел в Толстом именно реформатора религии, он был для него своего рода русским Тoviaнским, чему впоследствии посвятил статью «Тoviaнство гр. Л. Толстого»³⁰. Толстой даже написал свое предисловие к изданной в Лейпциге по-русски книге Здзеховского «Религиозно-политические идеалы польского общества»³¹. Его корреспонденция составляет целое «польское дело»! А его знаменитый открытый ответ на письмо Сенкевича, написанное им по поводу анти-

польских репрессий на территории Царства Польского?! Слов нет, у Толстого был прекрасный источник – его врач, словак Душан Маковицкий, который вводил его в круг славянских проблем. Но ведь не часто задушевные беседы оборачиваются мощным выступлением в печати!

Вообще Толстому в Польше (уточним, Народной!) везло – им занимались много, изучен он разносторонне, в основном, правда, биографически и больше в его связях с Польшей, но... Почти все авторы этих исследований – статей и монографических работ – были, мягко скажем, не круга нашего профессора – вполне официальные, если не официозные, литературоведы: Б. Бялокозович, А. Семчук, Т. Шишко и др. Но были и такие, как М. Якубец. Да и сам Валицкий писал в те годы о философских, религиозных, политических, исторических и этических проблемах Л. Толстого как о неразрывном комплексе. «Мы вправе сказать, – отмечал тогда Валицкий, – что во второй половине 70-х годов в мировоззрении писателя произошла существенная перемена, подготавливаемая, правда, всей предшествующей эволюцией его взглядов, но тем не менее придавшая ей совершенно иное качество (...). Вера, – пишет он чуть дальше, – которая помогла Толстому выйти из кризиса, – это не сверхъестественное явление и даже не исключительное отношение человека к Богу, а именно стоящее над разумом осознание смысла человеческой жизни, благодаря чему он не уничтожает самого себя»³². Жаль, что заметно выступающий тут масштаб мысли Валицкого, в свою очередь, отразивший весь темперамент толстовского «непротивления», не нашел в книге «Россия и католичество, польский вопрос» должного воплощения. Для справедливости стоит отметить, что все суждения имеют отношение к Толстому послеповстанческому – спустя фактически десять лет, из чего можно сделать еще один вывод: реакция на польское восстание (как и, соответственно, повстанческие настроения поляков в России) не стихала.

Тут уместно вспомнить по аналогии с «полячишками» Достоевского описанное Лесковым в романах «Некуда» и «На ножах» нигилистическое движение в России, в распространении которого, как известно, он обвинял поляков: Валицкий упоминает о нигилизме в основном в связи с Герценом, тогда как «эхо» восстаний (не только Январского, но и десятилетиями ранее Ноябрьского) звучало целое столетие – вплоть до революции и разбужено было в

какой-то степени движением декабристов, хотя этим, пожалуй, сходство и ограничивается: бунтовать против чужого царя не то же самое, что бунтовать против своего.

И раз уж у нас зашел разговор о нигилизме, удивляет отсутствие в работе Валицкого Чернышевского, идеи которого влияли на польское самосознание, польская интеллигенция (по замечаниям В. и Р. Сливовских) видела в нем «отца нигилизма», более того, в Польше одно время получили широкое хождение его идеи «белого супружества», но главное, все же был высоко поднят над ним ореол мученика и жертвы царизма – все это не могло не вызвать сочувствия у будущих польских повстанцев. Наша русская демократическая мысль немало потрудились на ниве подготовки польской повстанческой культуры – есть и нам чем гордиться!

«Между русской нигилистической историей и историей попыток понять Россию через поляков и поляков – через Россию, – пишет в заключение своего труда А. Валицкий, – существует хорошо просматриваемая диалектическая связь. Поначалу нигилизм Герцена прибегал к мицкевическим “новым варварам”, чтобы доказать, что революционные устремления русских выше обращенных в прошлое устремлений поляков, занимающихся только (по его мнению) восстановлением отжившего». И если в России такого рода идеологическая модель нашла бесчисленных продолжателей, то в Польше она столкнулась с откровенным ее неприятием, что повлекло за собой и вполне объяснимое желание дистанцироваться от влияния русской культуры и ее мысли. Поэтому концепция Герцена в этом вопросе демонстрирует скорее расхождение между русским и польским настроениями, позицией, мышлением, наконец. Более того, замечает Валицкий, когда русские кинулись идеализировать основы нигилизма, поляки стали от него отрекаться, создавая собственный стереотип, причем не менее схематичный, антирусский.

«Принимать во внимание существующие различия, а тем более их абсолютизировать России посодействовал сложившийся стереотип Польши как страны с “латинской” культурой, отчужденной от славянского мира и совершенно чужой всему русскому. Прибавим к этому, что первоначально этот стереотип возник на почве культуры православных народностей давней Речи Посполитой как выражение с их стороны желания защитить себя от натиска польскости и католической экспансии. Не менее оборонитель-

ной была и реакция поляков, переживших поражение Январского восстания. Фактически они этот стереотип признали. Но подобное определение в Польше не вошло в обиход после периодов “пика”: наивысшей веры в себя, а в культуре – возрождения и романтизма.

Так стоит ли подходить к сложившемуся стереотипу как к тому, что дано раз и навсегда?»³³

В какой-то степени вопрос риторический, и он повисает в воздухе, ибо в русской, а точнее, в советской историографии польское повстанческое движение приветствовалось, его изучали как величайший акт мужества в борьбе с царизмом и через него учили воспринимать символику тех лет, скажем, «красные руки» (поскольку обмороженные) Вокульского, героя романа Б. Пруса «Кукла», как признак его участия в Январском восстании, о чем не шепотом передавалось, а требовалось угадать и объяснить (в школе на внеклассном чтении, в университете).

Любопытно другое: как менялось отношение русской власти и интеллигенции к полякам и проблемам их повстанческой культуры (отчасти сомкнувшихся с национально-освободительной борьбой Кавказа, и те же шараханья в отношении Шамиля: от воспевания до запрета) на протяжении нашей истории: до революции – одна трактовка, при советской власти – другая, после нее резко отрицательная, и вот уже в наше время начинает прорисовываться объективная. Книга «Россия, католичество и польский вопрос» – важный шаг на пути к этому разъяснению, одинаково важному и нужному как нам, так и полякам. А потому по-прежнему поставленные и выявленные польским профессором вопросы требуют дополнений, уточнений, проверок и новых исследований.

Напрашивающееся продолжение – знак того, что автор напал на «золотую жилу».

К этому стоит добавить, что Анджей Валицкий – всемирно известный историк философии и социальной мысли, в частности марксизма, один из создателей Варшавской школы истории идей (60-е годы XX в.), сотрудник Института философии и социологии ПАН; в период военного положения выехал из Польши и с 1981 г. был научным сотрудником по специальности истории идей в Австралийском национальном университете (Канберра). С 1986 по 1999 г. возглавлял кафедру истории идей в университете Нотр-Дам (штат Индиана, США). Академик ПАН (1998). Имеет множество престижных национальных наград, а также отмечен наградами

международных фондов им. Альфреда Южиковского (1983) и специальной наградой Бальзана в области истории (Италия, 1998 – по своей значимости эта награда приравнивается к Нобелевской); наградой Американской ассоциации по изучению славистики (1996) и т.д.

И конечно, нельзя не назвать государственных отличий: два больших Креста (один из них – со звездой) ордена Возрождения Польши (1999 и 2005).

Труды А. Валицкого переведены на английский, испанский, украинский, японский языки.

Примечания

- ¹ Валицкий А. Россия, католичество и польский вопрос / Пер. Е. Твердислова. – М.: Издательство Московского университета, 2012. – 624 с.
- ² Валицкий А. В кругу консервативной утопии / Пер. К. Душенко // Параллели. – М.: ИНИОН, 1991. – Вып. 1. – С. 144–166.
- ³ Валицкий А. Философия права русского либерализма / Пер. О.Р. Пазухина, С.Л. Чижилов, О.В. Овчинникова. – М.: Институт экономики города, 2012. – 566 с.
- ⁴ Walicki A. Idee i ludzie. Próba autobiografii. – Warszawa: Instytut historii nauki PAN, 2010. – S. 27.
- ⁵ Свои мытарства тех лет (и не только) автор с той же скрупулезностью и основательностью воспроизвел в автобиографической книге «Идеи и люди», написанной не менее «объективистски», чем все его труды, но читающейся с захватывающим интересом и чувством вовлеченности в происходящее: кто хочет знать о жизни в Польше, начиная с первых послевоенных лет, шаг за шагом, день за днем, и по настоящее время, с той же неторопливостью, но и перескоками, пусть берет эту книгу: в ней факт и мысль нераздельны. Walicki A. Idee i ludzie. Próba autobiografii. – Warszawa: Instytut historii nauki PAN, 2010. – S. 27.
- ⁶ Гессен С.И. Основы педагогики: Введение в прикладную философию. – Берлин: Книгоиздательство «Слово», 1923. – 124 с.
- ⁷ Walicki A. Osobowość a historia. Studia z dziejów literatury i myśli rosyjskiej. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959. – 487 S.
- ⁸ Walicki A. Dobrze zrozumieć przeszłość // Nowe książki. – Warszawa, 1993. – N 10. – S. 5.

- ⁹ *Walicki A.* Polska, Rosja, marksizm. Studia z dziejów marksyzmu i jego recepcji. – Warszawa: Książka i Wiedza, 1983; Między filozofią, religią i polityką: Studia o myśli polskiej epoki romantyzmu. – Warszawa: Państwowy instytut wydawniczy, 1983. – 125 S.
- ¹⁰ *Walicki A.* Czy stosunki polsko-rosyjskie mogą być wzajemnie dobrze? // *Arcana*. – Kraków, 2005. – N 4–5. – S. 112.
- ¹¹ Wokół Andrzeja Walickiego. Almanach myśli rosyjskiej / Pod red. J. Dobieszewskiego, J. Skoczyńskiego i M. Bohuna. – Warszawa: Uniwersytet Warszawski. Wydział Filozofii i Socjologii, 2009. – 204 S.
- ¹² Wokół słowianofilstwa. – Warszawa: Uniwersytet Warszawski. Wydział Filozofii i Socjologii, 1998. – 225 S.
- ¹³ Wokół Tołstoja i Dostojewskiego. – Warszawa: Uniwersytet Warszawski. Wydział Filozofii i Socjologii, 2000. – 305 S.
- ¹⁴ Wokół Leontjewa i Bierdjajewa. – Warszawa: Uniwersytet Warszawski. Wydział Filozofii i Socjologii, 2001. – 128 S.
- ¹⁵ Wokół Szestowa i Fiodorowa. – Warszawa: Uniwersytet Warszawski. Wydział Filozofii i Socjologii, 2007. – 254 S.
- ¹⁶ *Walicki A.* A History of Russian Thought from the Enlightenment to Marxism. – Stanford. CA: Stanford univ. press, 1979. – S.IX–X.
- ¹⁷ *Berlin I.* Myśl rosyjska i kontrowersja słowiańska / Przeł. J. Mucha // *Zdanie*. – Kraków, 1995. – N 2 (106). – S. 26.
- ¹⁸ *Walicki A.* Idea wolności u myślicieli rosyjskich: Studia z lat 1955–1959. – Warszawa: Wydawnictwo uniwersyteckiego Jagiellońskiego, 2000. – S. 280.
- ¹⁹ *Walicki A.* Zarys myśli rosyjskiej od Oświecenia do renesansu religijno-filozoficznego. – Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005. – 164 S.
- ²⁰ *Walicki A.* W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa. – Warszawa: Wyd-wo naukowe PWN, 2005. – S. 9.
- ²¹ *Walicki A.* W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa. – Warszawa: Wyd-wo naukowe PWN, 2005. – S. 2.
- ²² *Валицкий А.* Россия. Католичество и польский вопрос / Пер. Е. Твердислова. – М.: Издательство Московского университета, 2012. – С. 234.
- ²³ Wokół Andrzeja Walickiego. Almanach myśli rosyjskiej. – Warszawa: Uniwersytet Warszawski. Wydział Filozofii i Socjologii. 2009. – S. 27.
- ²⁴ *Мацух Л.* Метафизика Северной столицы. – Mode of access: <http://www.youtube.com/watch?v=3uVJgcvWK8>
- ²⁵ *Моисеев В.* W Krakowie żyłem bezładnie, choć cnotliwie. Tajemnica «krakowskiej sprawy» Włodzimierza Sołowjowa // *Pressje. Posteuropa*. –

- Kraków: Teka 26/27 Klubu Jagiellońskiego, 2011. – S. 109–128. Эта статья была опубликована и по-русски: *Моисеев В.* Тайна «краковского дела» Владимира Соловьёва // *Przegląd Rusycystyczny*, 2003. – N 1. – S. 5–21. См. также: *Филологические записки: Вестник литературоведения и языкознания*. – Воронеж: ВГУ, 2003. – Т. 19. – С. 28–44.
- ²⁶ Очерк о Славянской библиотеке, ставшей сокровищницей русской культуры, см.: *Католическая энциклопедия*. – М.: Изд-во Францисканцев, 2011. – Т. 3. – С. 868–872.
- ²⁷ *Толстой Л.* Собр. соч.: В 22 т. – М.: Художественная лит-ра, 1984. – Т. 18. – С. 606.
- ²⁸ *Труайя А.* Лев Толстой. – М.: Эксмо, 2005. – 896 с.
- ²⁹ *Dombrowska M.* Myśl o sprawach i ludziach. – Warszawa: Nasza Księgarnia, 1956. – S. 52.
- ³⁰ *Zdziechowski M.* Towianizm gr. L. Tolstoja // *Kraj*. – Warszawa, 1886. – N 52. – S. 1–2.
- ³¹ *Здзеховский М.* Модернизм и толстоизм // *Московский еженедельник*. – М., 1908. – № 47, 29 янв. – С. 26–38.
- ³² *Walicki A.* Rosyjska filozofia i myśl społeczna od Oświecenia do marksizmu. – Warszawa: Wiedza Powszechna, 1973. – S. 477; 479.
- ³³ *Walicki A.* Rosja, katolicyzm i sprawa polska. – Warszawa: Prószyński s-ka, 2002. – 548 S.

КУЛЬТУРА ПОВСЕДНЕВНОСТИ

И.А. Осиновская

МОДА И ЕДА

Вступление

Мода и еда – на первый взгляд такое сопоставление кажется странным, но это не так. В поэтическом поле моды, в ее языке образы, связанные с едой, устойчиво присутствуют на многих смысловых уровнях.

И в первую очередь эта корреляция прослеживается на уровне отрицания, отторжения. Еда, страсть к поглощению пищи, кухня – это «подсознательное» моды. Это то, что модный дискурс изгоняет из себя, помещая в глубины своего «сознания». «Эльза Скьяпарелли утверждала, что одежда не должна подгоняться к человеческому телу, а скорее тело должно приспособливаться к одежде», – напоминает Ларс Свендсен в своем исследовании «Философия моды»¹.

«Подгонка» тела под одежду сопровождается изнуряющими диетами, зачастую ведущими к анорексии. Мода создает культ диеты – ограничений в пище. Поглощение пищи в больших количествах, удовольствие от еды и пребывание в поле модного – взаимоисключающие вещи. Жак Бодрийяр объясняет это взаимоотношение историко-культурным фактором. «Прежние общества имели свою ритуальную практику воздержания. <...> Однако различные институты поста и умерщвления плоти вышли из употребления как архаизмы, несовместимые с тотальным и демократическим освобождением тела»². Тело «освободили», но, по меткому наблюдению Бодрийяра, «весь агрессивный импульс», подогреваемый религиозными практиками воздержания, просто-напросто секуляризировался и «хлынул сегодня в само сердце универсальной забо-

ты о теле», благодаря чему «тело становится угрожающим объектом... который нужно умерщвлять с “эстетическими” целями, с глазами, устремленными на тощие, бестелесные модели журнала Vogue»³. Но, пожалуй, именно эта табуированность всего, что связано с едой в мире моды, и делает образы, относящиеся к еде, такими устойчивыми составляющими поэтики моды.

Потреблению пищи в современном мире, независимо от соотношенности с миром моды, нередко сопутствует чувство вины⁴. Удовольствие от еды – это провинность, и здесь опять же заметен историко-культурный религиозный след. Обжорство – один из семи смертных грехов в католической традиции, чревоугодие – один из восьми в православной. Не потому ли, что именно с поедания началось грехопадение?

А вина за изгнание из рая лежит на женщине, первой надкусившей запретный плод и вынужденной в результате ограничивать себя в пище с помощью диет. Известная феминистка Наоми Вульф убеждена, что чувство вины, которое испытывают современные женщины в связи со своей полнотой, мнимой или реальной, поглощением пищи, – навязанный обществом миф, это плата женщин за освобождение от вечной роли домохозяйек. «Чувство вины. Почему они должны постоянно его испытывать? Почему женская полнота стала моральной проблемой и оценивается в категориях “хорошо” или “плохо”? – спрашивает Вульф в своей книге «Миф о красоте». И отвечает: «Зацикленность современной культуры на женской худобе – это навязчивая идея, связанная не с красотой, а с идеей покорности»⁵. Ну а производители средств для красоты с удовольствием пользуются этой покорностью. В статье, опубликованной в газете «The New York Times» под названием «Пища для размышления», ее автор Линда Уэльс пишет, что «в последнее время ингредиенты, содержащиеся в средствах по уходу за кожей, можно по ошибке принять за меню шикарного ресторана». Она приводит список из перепелиных яиц, меда, бананов, оливкового масла, арахиса, красной икры, черной икры и маракуйи. «Сидящая на диете женщина может позволить себе только наружное применение того, что она в действительности хотела бы съесть»⁶.

Виноватость также сопровождает и «потребление» одежды. «Обжора» от моды – это раздираемая угрызениями совести покупательница одежды, особа, зависимая от самого процесса покупок, ее принято называть шопоголиком по аналогии с алкоголиком.

Термин «шопоголик» ввела в обиход британская писательница Софи Кинселла в романе, написанном в 2000 г.⁷

Питаясь этой виновностью, индустрия моды разыгрывает важный козырь: соблазн. Соблазн, как подмечали и Жак Бодрийяр, и Жиль Липовецкий, – механизм, с помощью которого мода «лучше продается». Там, где есть запретный плод, есть вина, а значит, есть соблазн, и где есть соблазн, есть желание заполучить соблазняющий объект. Модный соблазн провоцирует гиперпотребление, гиперприбыль – прибыль от продажи не самых нужных вещей. «Доставьте себе маленькую радость, купите еще одни неудобные туфли, еще одну маленькую сумку, еще одно платье, которое наденете один раз», – таков смысл модного послания, получаемого через глянцевые журналы, рекламу и т.д. И механизм соблазнения, как вирус, продолжает действовать и после совершения покупки: соблазненный рекламой потребитель носит одежду не для того, чтобы защититься от холода или прикрыть наготу, а чтобы соблазнять, не только в физическом смысле – он сам становится рекламоносителем, подталкивая других к потреблению. Поэтому производители одежды и аксессуаров уровня *luxury* нередко прибегают к помощи знаменитостей: дарят им платья, туфли, украшения, в которых представители шоу-бизнеса появляются на публике. А глянцевые журналы делают этим вещам бесплатную рекламу, публикуя красочные обзоры о том, кто в чем вышел на красную дорожку какого-нибудь кинофестиваля. «Обольщение и соблазнение обособились от старинного ритуала и традиции, они начали свою длинную современную карьеру, индивидуализируя, пусть и частично, знаки одежды, идеализируя и обостряя чувствительность внешнего вида. Модная одежда, являя собой динамику излишеств и преувеличений, изобилие хитрых уловок, подчеркнутой изысканности, свидетельствует о том, что мы уже оказались в современной эпохе соблазнения, в эпохе эстетики индивидуальности и чувственности», – пишет Липовецкий в своей книге «Мода и ее судьба в современном обществе»⁸.

Возвращаясь к взаимосвязи темы еды и моды, надо сказать, что поэтики пищи и еды пересекаются еще и в качестве социокультурных феноменов, т.е. в той точке, где оба этих явления фигурируют в общественных структурах. И продукты, и предметы гардероба – больше, чем функциональные явления. Об этом пишет Ролан Барт в «Системе моды». Пища служит не только насыще-

нию, а одежда не только сокрытию наготы. И то, и другое – коммуникативный знак⁹. «Сколь бы функциональна ни была реальная одежда, она всегда содержит в себе и сигналетическое начало, поскольку любая функция является как минимум знаком себя самой: рабочая спецовка служит для труда, но одновременно и демонстрирует этот труд», а «пища, – продолжает Барт, – связана одновременно и с физиологической потребностью, и с некоторым семантическим статусом – еда и насыщает, и нечто значит»¹⁰. Так, кофе, говорит Барт в другой работе («К психосоциологии современного питания»), не просто бодрит или расслабляет, «он воспринимается как ситуация... паузы, передышки, даже расслабления»¹¹. И какое-нибудь «маленькое черное платье» – это тоже «ситуация», целая система знаков и значений: оно отсылает к «легендарной» Коко Шанель, к ассоциативному понятию «французскости», элегантности, также подразумевает торжественность повода.

Коррелят мода / еда со всей очевидностью изобличает себя на описательном уровне. Стилистические советы в глянцевах журналах с «редкой и скудной риторикой»¹² построены по принципу «рецептов». Модный «look» (образ, вид, далее – «лук») или общий спектр тенденций нового сезона – это комплекс подходящих друг к другу ингредиентов, многослойный пирог. Поэтика «рецепта» тиранична. Количество ингредиентов для какого-нибудь пирога указывается в точных измерительных категориях (добавьте 25 мг дрожжей и 250 граммов сахара), и эта точность пленяет и пугает. В стандартном рецепте все категорично: нам не объясняют, почему именно 25 мг дрожжей и что будет, если положить 30 или 20. Но очевидно, что это будет неправильно, нехорошо, непоправимо, что это нарушит всю гармонию. Ролан Барт говорит, что мода тиранична, и хочется добавить, что рецепторная категоричность и недосказанность, граничащая с иррациональностью, заметны в языке моды: как пишут в глянцевах журналах, этим летом носят синее, а коричневое и бордовое уберите подальше в шкаф, каблуки-шпильки вышли из моды, замените их каблуками-рюмочкой. Нет никаких объяснений, почему синее, почему вдруг шпильки впали в немилость и что будет, если пренебречь «рецептом-заклинанием». Впрочем, что будет, как раз ясно: выпадение из магического круга модного поля, непоправимая порча «модного пирога». Вещь, отвечающую тенденциям сезона, в глянцевах журналах называют «must have»¹³ – это не совет, не рекомендация, это приказ, должен-

ствование. При этом и кулинарный рецепт, и модный глянцевоый императив, как капризные тираны, вдруг могут предоставлять неожиданную свободу, которая пугает еще больше: «добавьте соли и перца по вкусу» или «к этому наряду подойдет яркий аксессуар, который придаст индивидуальный акцент всему образу». Только что нас водили за ручку, давая четкие, не терпящие сомнений и возражений указания: «наденьте синее», «возьмите 25 мг», – и тут вдруг: «по вкусу», «яркое» (насколько яркое, какого цвета, что именно), – это призрачная свобода-ловушка, которая опять же может испортить весь «пирог». Вообще мода часто водит «за ручку», модный дискурс принимает на себя роль матери и отдает потребителю роль ребенка, который должен учиться, слушаться, следовать совету. Изначальная функция матери – кормить и одевать, ну и утешать (еда помогает справиться со стрессом, равно как и поход по магазинам), так что *языки моды и еды* пересекаются и в этом поле материнства.

Рассуждая о тенденциях, принято писать и говорить о «вкусах»: о смене вкусов, о вкусах, о которых «не спорят», о дурном или хорошем вкусе. Жиль Липовецкий, рассказывая о зарождении дендизма, мимоходом обращает внимание на связь становления модной индустрии и формирования культуры еды, на феномен вкуса как объединяющее звено модного и съедобного: «Повышение социальной и эстетической ценности моды происходило одновременно с возрастанием общественного значения многочисленных второстепенных тем и предметов обсуждения. <...> Об этом свидетельствуют подробные описания вкусов денди и такие работы, как “Гастрономия” Бершу (1800), “Альманах гурманов” Гримод де ла Реньера (1803), “Психология вкуса” Брийя-Саварена (1825)»¹⁴. То есть в эстетике дендизма зарождается понятие «стиля жизни» (lifestyle), в котором главные роли отводятся как раз одежде и еде. Ольга Вайнштейн, в свою очередь, описывая историю дендизма, приводит в пример античного «модника» Алкивиада, который становится распорядителем пира на платоновском пиру («Пир» Платон). «Эта роль типична и для денди, – продолжает она. “Денди – распорядитель пира”, присутствие которого необходимо для общего тонуса, остроты беседы, гастрономического удовольствия»¹⁵. Эстетическое удовольствие от внешнего вида изысканно одетого денди прочно связывается с наслаждением едой. Большая часть работы fashion-редактора проходит в хождении по

так называемым пресс-дням: где представители модных брендов проводят презентации сезонных коллекций. Пресс-дни – эти будни журналиста – неизменно сопровождаются «пиром» – изощренным фуршетом, словно разноцветные пирожные-макарони, дыня с пармской ветчиной, фуа-гра с шоколадом помогают лучше оценить достоинства новых платьев и украшений.

Итак, мы только что рассмотрели некоторые общие принципы, на которых строится корреляция мода / еда и базируется общность их поэтических полей. Теперь можно перейти к конкретным примерам и наглядно увидеть, как именно образы, связанные с едой, присутствуют в поле моды.

На вкус и цвет

В описании цветов одежды наряду с растительными, цветочными образами (розовый, сиреневый, цикламеновый, васильковый и т.д.) активно применяются прилагательные, образованные от цвета сладостей, фруктов и иногда овощей: шоколадный, морковный, карамельный, лимонный и т.д. и т.п. Компания, разрабатывающая цветовые тренды в дизайне, институт цвета *Pantone*, в своем ежегодном докладе предлагает производителям цветовую палитру (оттенки, которые будут наиболее актуальны в дизайне на ближайшие сезоны) и часто обращается именно к «продуктовой» теме». Главным цветом 2012 г., согласно *Pantone*, был мандариновый. На 2013 г. *Pantone* называет среди прочего – нектариновый, апельсиновый, лимонный.

Что касается расцветок одежды, то опять же наряду с цветочной классикой дизайнеры вводят принты на тему еды. И если безобидные капкейки и те же макароны, как на майках японского бренда *Uniqlo* (весна-лето 2013, коллаборация с кондитерской компанией *Ladurée*) – это отсыл к коннотации мода / гламур / сладкое, то у некоторых модельеров можно видеть стремление нивелировать «глянцевое» восприятие моды. Наиболее экстремальный пример за последнее время – платья из весенне-летней коллекции 2011 г. от американского дизайнера Джереми Скотта, в которых яркий принт на ткани имитирует фактуру сырого мяса. Еще один пример – весенне-летняя коллекция *Dolce&Gabbana* 2012 г. Расклешенные летние платья, строгие по крою прямые юбки, мини-комбинезоны были украшены рисунком, издавна напоминаю-

щим традиционные цветы. Но на самом деле это были лук, баклажаны, помидоры и огурцы. Под огурцами подразумевался не старинный индийский рисунок пейсли, почитаемый сегодня дизайнерами *Etro* (его в русском языке принято называть «огурцами»), а именно огурцы – большие, зеленые, как с рынка. В поддержку этой идеи все лето 2012 г. витрины уважаемых бутиков *Dolce&Gabbana* были уставлены деревянными ящиками со свежими овощами.

Тема рынка разыгрывается и упомянутой выше компанией *Etro*. Дизайнеры периодически выбирают местом для fashion-показа продуктовый рынок (Даниловский в Москве в 2012 г. и десятью годами ранее главный рынок в Милане). Для дизайнеров *Etro* это, с одной стороны, способ продемонстрировать этнические мотивы, характерные для марки, подчеркнуть идею эклектичности моды (рынок как символ, как взаимодействие культур, стилей) и постмодернистского принципа микшированности – смешения концептов, стилей через буквальные символы (соленья и сладости, овощи и ягоды). Еще одна коннотация – рынок как символ моды вообще (праздник, шум, взрыв красок). Но и, помимо всего прочего, рынок – способ свержения моды с пьедестала, снижения стиля. Мода – не утонченное искусство, а карнавал, хаос, китч.

Надеть или съесть

Привычные возвышенные коннотации моды – мода как искусство, мода как архитектура или как серьезное ремесло – были провозглашены еще Кристианом Диором. «Платье для меня своего рода архитектура, пусть очень недолговечная, и ее задача – воспроизводить пропорции женского тела. Портные прибегают к помощи отвеса так же часто, как каменщики», – писал Диор в своей автобиографии¹⁶.

Сегодня эти коннотации активно заменяются на символы карнавальная вакханалии, подменяются сниженными образами, обнажая тем самым важную сущность моды в качестве одного из феноменов общества потребления. Одежда, как, впрочем, и другие вещи в современном мире, включая искусство, с легкой руки Ж. Бордийера сегодня, как и полвека назад, продолжает осознаваться как объект потребления. А самый простой способ описать

потребление – разрушить эвфемистичность этого термина, назвать вещи своими именами: потребление – это поедание.

Дизайнеры используют ироничные способы показать эту связь. Например, создают одежду из съедобных продуктов. Наиболее нашумевший пример – «мясное платье» (meat dress) Леди Гаги. Оно было спроектировано в 2010 г. для певицы дизайнером одежды Франком Фернандесом и стилистом Николой Формичетти. В качестве материала использовались настоящие стейки, приобретенные у мясника, у которого отоваривается семья Фернандеса. К платью прилагались мясные аксессуары: шляпка, клатч и туфли.

Когда смотришь на это платье в Венском музее современного искусства, нельзя удержаться, чтобы не подойти ближе и не понюхать его (запаха, кстати, не было, – его обработали специальным составом). И это значит, провокация удалась. Платье из мяса, на вид похожего на лайкру, насмешливо «говорит» о быстротечности моды «на языке» еды. Одежда, как и еда, имеет свой срок годности, портится, если ее не употребить вовремя. В принципе мода всегда намекает на это – тенденции каждый сезон сменяются, устаревают, вещи выходят из моды, но мясное платье выражает эту простую идею в лоб, без обиняков.

Наряд леди Гаги обозначил «мясной» тренд в моде. Лондонский дизайнер Анна Чонг создает платья из пармской ветчины, бекона и салами. Среди работ дизайнера Эми Гудхарт – юбка из ломтей жареного огузка, напоминающих цветочные лепестки, а «на закуску» – шапки и сумки из хлеба.

Некоторые дизайнеры развивают овощную тему: Миа Гизандер «сшила» платье из капусты, а модельер Уэсли Нолт прославился платьем из листьев артишока.

Но, конечно, более распространенный и менее шокирующий материал для изготовления съедобной одежды – сладости и фрукты, а не мясо или овощи. Иными словами, большинство дизайнеров отдают предпочтение сладкому, а не соленому или пресному. Это логично: соленая или пресная пища, как правило, признак повседневности, это необходимая составляющая ежедневного рациона. Сладости же – это «маленький» праздник, это избыточность, это своего рода роскошь. Их едят не для утоления голода, а для удовольствия. Модная одежда от обычной отличается так же, как сладкое от соленого. Модная юбка или модные туфли, в отличие от обычных, не маркированных «модой» юбок и туфель, как уже

писалось выше, не суть вещи первой необходимости, это такой же праздник, такая же избыточность, как и сладости.

И даже любительница «мяса» Эми Гудхарт не пренебрегает десертом: среди ее работ есть также вафельные брюки – на их изготовление ушло 72 вафли.

В 2009 г. маленькая американская марка *La Prochaine Fois* представила свою линию ювелирных украшений из сушеных фруктов: кольца, декорированные дольками сушеных слив, яблок, груш, киви, апельсинов. «Я использую различные техники, позволяющие этим украшениям носиться более чем два дня. Но я не слишком задумываюсь над сохранностью. Мне приятно именно создавать такие вещи, и если они будут храниться долго – хорошо, а если нет, ну и ладно. Большинство вещей, которыми мы дорожим, имеют сентиментальное значение, но когда это значение уходит, пусть уйдет и вещь», – пишет в своем блоге дизайнер *La Prochaine Fois Кэми (Cathy)*¹⁷. Мимолетность, однодневность, легкомысленность моды демонстрируется и на шоколадной ярмарке *Salon du Chocolat*. Она впервые прошла в 1995 г. в Париже и сегодня устраивается ежегодно во многих странах: Испании, США, Японии, Китае, Египте, Италии, России. Это самая крупная выставка шоколада, по масштабу вроде швейцарской выставки *Baselworld* для часовщиков. И помимо лучших сортов шоколада, самых ярких работ кондитеров, представляющих конфеты ручной работы, она традиционно дополняется модными дефиле – *Chocolate Fashion Show*. На них зрители могут увидеть вечерние платья, сделанные из шоколада: кружева, шелка, сверкающая отделка, вышивка, пышные юбки, корсеты – все это съедобно. И все это на один раз, на один час.

От кулинарии к культу

Одежда из съедобных продуктов – это модная провокация. И в то же время это художественная провокация: подобные вещи претендуют на то, чтобы называться предметом искусства, арт-объектом. Шоколадное платье, сумка из мяса, брюки из вафель – это вещи не утилитарные, созданные не для рационального, а для эмоционального потребления, как и картина.

Но есть и более простой путь связать еду и моду – производство фэшн-объектов, в итоге как раз предназначенных для бук-

вального потребления – поедания. Речь идет, в первую очередь, о десертах в виде вещей. В лондонском отеле «Berkeley» в меню кафе «The Caramel Room» есть пирожные в виде сумок, туфель, платьев, сделанные по мотивам последних коллекций известных дизайнеров, вроде Stella McCartney, Valentino, Miu Miu, Jil Sander и других. Эта сладкая коллекция называется Prêt-à-Portea. Здесь присутствует игра слов – термин prêt-a-porter (коллекции готовой одежды) соединили с tea (чай). Ассортимент обновляется каждые полгода, как и модные тенденции. Подают эти «аксессуары» на соответствующей посуде – фарфоровом сервизе Paul Smith в фирменную полоску.

Многие кондитерские берутся за производство фэшн-тортов на заказ, как, например, компания «Cake Boutique». Там можно заказать трехъярусный торт *Louis Vuitton*, состоящий из сладких «коробок» с логотипами LV, торт *Burberry* – «шкатулку» в клетку – или торты-сумки – *Gucci*, *Hermes* (модель *Birkin*), *Chanel*. Все они в натуральную величину, украшены разноцветным кремом, зрительно передающим фактуру дорогой лаковой или матовой кожи.

«Цвета сезона» тоже едят или пьют. Летом 2013 г. аппетитные цвета *Pantone*, о которых упоминалось выше, получили буквальное воплощение в проекте американского графического дизайнера Дженнифер Сбранти. Она создала цветовую гамму коктейлей на основе весенних трендов *Pantone*, снабдив красивые картинки рецептами от разных кулинарных блогеров. Например, нектариновому цвету соответствует коктейль *Shaken Nectarine Cocktail*, состоящий из водки и свежего нектарина, а лимонному – *Meyer Lemon Sour*, тоже на основе водки с добавлением лимонного сока, яичного белка, апельсиновых корок.

В Интернете растет количество блогов, посвященных изготовлению и фотографированию «модных» десертов вроде *Cake fashionista* (торты жертвы моды)¹⁸. Его автор – Лоретта, которая называет себя дизайнером сладостей. «Я помешана на тортах, а так как я графический дизайнер, то могу привнести мою любовь к дизайну, моде и искусству в мою любовь к сладостям», – говорит она в своем блоге. И выставляет на сайте фотографии сумок из шоколада, имитирующей телячью кожу, торт в виде ботинок и т.д. Другой блог – www.tasteofrunway.com – десертами не ограничивается. Его автор, Анна Маркони, выбирает подиумные «луки» с недель мод, готовит красивую, насыщенную по цвету еду (супы, спа-

гети, коктейли, пирожные), фотографирует блюда и ставит фотографию рядом со снимком идущей по подиуму модели. Когда арт-объект готов, он съедается. «Мне захотелось в этом проекте соединить два непересекающихся мира: моду и еду», – пишет автор блога.

В том же ряду неожиданного «пересечения» мира моды и кухни стоит и красочная книга, написанная Кристианом Диором, «La Cuisine Cousu-Main», которая вышла в 1972 г. и была переиздана в 2013 г. В ней собраны любимые рецепты кутюрье – все они примеры haute cuisine (устрицы в шерри, куропатки в шампанском Dom Perignon и т.д.). Рецепты иллюстрированы фэшн-художником Рене Гроу. (Кстати, о буквальном объединении двух «миров» Диор задумался однажды, сказав своему менеджеру Жаку Руе: «Я знаю столько рецептов, может воспользоваться этим – выпустить ветчину Dior или ростбиф?»¹⁹)

Важно, что фэшн-блюда фотографируют или рисуют и, таким образом, увековечивают. Из милой прихоти «хозяйки» или из кулинарного изыска повара они превращаются в фэшн-объекты, в арт-объекты. В отличие от «мясного» платья Леди Гаги, которое снижает пафос, витающий вокруг мира fashion, сфотографированные «модные пирожные», напротив, становятся актом преклонения перед культом fashion. Поедание тортиков-сумок или устриц Dior – сродни жертвоприношению божку Моды.

Формальный подход

Еще один подход моды к теме еды – создание вещей, имитирующих продукты, но несъедобных, а вполне себе функциональных. Одной из первых дизайнеров, которая ввела в мир моды приземленные образы еды и которая возвела их в ранг искусства, была Эльза Скьяпарелли – итальянский модельер 1930-х годов. Под влиянием сюрреализма и дружбы с Сальвадором Дали Скьяпарелли создала знаменитое платье-омар (белое длинное платье простого классического кроя с нарисованными на подоле объемным, словно трехмерным, гигантским омаром и листьями петрушки), шляпку-котлету, сумку в виде яблока.

Подобные вещи попадают периодически во многих коллекциях последних лет. Из недавних примеров – это сумки американского дизайнера Нэнси Гонсалес (Nancy Gonzalez) из плетеной

крокодиловой кожи в виде яблок и ананасов и клатч-груша британского дизайнера Ани Хиндмарч (Anya Hindmarch) из муара на золотой цепочке, круглый клатч французской марки *Olympia le Tan* в виде банки черной икры, сумочка американской художницы Кэтлин Дастин в форме гигантской семечки или не слишком, впрочем, «съедобная» сумка в виде мухомора от итальянской компании *Braccialini*.

Фрукты и овощи – постоянная тема и в ювелирном искусстве. Среди первых этот мотив в ювелирное искусство ввел дом Cartier. Запатентованная технология компании – драгоценные камни, ограненные в форме фруктов – *tutti frutti*. Это по сути геммологический эвфемизм. Ведь ставшая классической огранка бриллианта в 57 граней, изобретенная в начале XX в. математиком Марселем Толковски, – это претензия ювелирного ремесла на искусство, эта огранка подчеркивает абстрактность красоты камня. А камень, обточенный в виде фрукта, словно говорит: «Я не драгоценный камень, я не дорогая серьезная материя, я фрукт, просто фрукт, игрушка, забава».

Той же цели служат и украшения в виде фруктов. У того же Cartier в одной из последних коллекций *Sortilege de Cartier* – коктейльные кольца с крупными камнями, изображающими цитрусовые: турмалины выступают в роли апельсинов, хризобериллы имитируют лаймы, а розовые сапфиры – грейпфруты. Из камней искусно сделаны дольки с помощью бриллиантовых дорожек и лакового покрытия.

У De Grisogono есть ювелирная линия *Fruits* – там представлены кольцо-апельсин, где желтый цвет обыгран редкими в природе желтыми сапфирами, арбузы с изумрудной коркой, мякотью из розовых сапфиров и косточками из черных бриллиантов, подвеска в виде надкусанного яблока, усеянного рубинами.

Похожие яблоки в виде кулонов и сережек есть в коллекции *Tentazione* от Pasquale Bruni с корешком из белого золота, листьями из зеленых топазов.

Ювелирное искусство, как и мода, как и еда, вытекает из берегов своей функциональности: высокое ювелирное искусство (*haute joellerie*) больше, чем украшения, высокая мода (*haute couture*) больше, чем платья, высокая кухня (*haute cuisine*) больше, чем пища. И в то же самое время и мода, и ювелирное искусство драматически признаются в том, что они просто предметы потребления,

как и съедобные продукты. В украшениях и аксессуарах в виде яблок и апельсинов эти два посыла присутствуют одновременно. Это игра в «кошки-мышки», ускользание смысла: нефункциональная с точки зрения моды форма (фруктов, овощей и т.д.), с одной стороны, возвышает функциональную вещь, абстрагирует ее от своей функции, а с другой стороны, сама тема еды, служащая вдохновением для дизайнеров-художников, принижает модную вещь, подчеркивает ее «легковесность»²⁰, точно так же, как и в случае с одеждой, изготовленной из продуктов.

Попробовать аромат

Духи неосязаемы, бестелесны, к тому же их бытие зыбко (они улечиваются), их сущность изменчива (на коже разных людей аромат, как известно, раскрывается по-разному). Духи нематериальны в том смысле, что запах нельзя потрогать. Если платье воспринимается на уровне осязания (мягкость ткани), зрения (изящество кроя), может быть, слуха (шуршанье юбки), а сумка, помимо этого (фактурность, форма, звук молнии или замка), имеет еще и запах дорогой кожи, т.е. воспринимается и на обонятельном уровне тоже, то духи – это только обоняние, рождающее эмоцию.

И в то же время духи обладают скрытой материальностью: аромат получается в результате перегонки совершенно реальных компонентов (растений, цветов, фруктов и т.д.). Эта их «реальность» всегда подчеркивается модной индустрией, но не буквально, не через раскрытие потребителю технологий производства, а через образы, ассоциации. Тут можно вспомнить знаменитый ответ Мэрилин Монро на вопрос: «Что вы надеваете на ночь?» Вместо ожидаемого описания эротичной ночной рубашки, она отвечала, что это лишь «несколько капель Chanel № 5». Эти несколько капель оказываются гораздо эротичнее и материальнее любого наряда. Реклама духов не ограничивается красочной картиной флакона, но пытается передать аромат с помощью ассоциативных образов красивых девушек, летящих платьев, дуновений ветра и т.д. К. Классен, Д. Хоувз и А. Синнотт приводят примеры такой рекламы и пишут, что «реклама парфюмерии разворачивает перед нами соблазнительный ряд образов красоты, богатства, экзотики, любви и мощной сексуальности»²¹.

Материальность духов также вскрывается, конечно, и с помощью кулинарной темы. «Попробуйте этот аромат», – говорят в парфюмерном бутике. Конечно, его надо «пробовать», ведь он бывает «вкусненьким», сладким, горьким, с кислинкой, сочным, пряным, пикантным. А парфюмер, сидя в лаборатории, с наслаждением смешивает ингредиенты в нужных пропорциях, подобно повару, орудующему на своей кухне.

На пути «материальности» духов, в особенности современных духов, есть свои препоны. Ведь современная парфюмерная композиция, следующая традициям, заложенным Полем Пуаре и парфюмером Эрнестом Бо, работавшим с Коко Шанель, – это, в принципе, абстракция. Компонентов в композиции аромата (ноты тонка, апельсина, пачулей) может быть несколько десятков. Например, в Chanel № 5 – около 80 составляющих. Эти составляющие могут вычленишь и узнать только профессиональные «носы», для рядового же потребителя современный поликомпонентный аромат – абстрактное впечатление. Он может быть с какой-то одной более явственной нотой или «аккордом» (к какой группе относится парфюм – цитрусовой или фужерной, могут определить не только профессионалы, но и продвинутые потребители).

Однако современная, так называемая нишевая (или селективная) парфюмерия как раз стремится уйти от абстракции. Ее девиз – натуральность компонентов. Эта химия закодирована, натуральность же конкретна, понятна, близка. Кстати, в случае с пищей это тоже работает: вредные Е-компоненты (консерванты, ароматизаторы, входящие в большинство готовых продуктов) противопоставлены натуральным «понятым» добавкам вроде соды, сахара, уксуса.

Многие парфюмеры, причисляющие себя к нишевым, раскрывают карты, выделяя в парфюмерной композиции какую-то одну, порою оригинальную, нетипичную для классической парфюмерии ноту, часто связанную с едой или напитками. Как, например, французская компания *La Liquoristerie de Provence*, производящая духи, специализируется на производстве ликеров и абсента. Ее самый известный аромат называется Absolument Absinthe, и его базовая нота – абсент. А духи *L'Eau de Circe*, сделанные парфюмером *Parfumerie Generale* Пьером Гийомом, пахнут свежими персиками.

Американская компания *Fargginay* выпустила аромат *Bacon Cologne* с запахом бекона (в состав композиции также входит множество других сложных нот – мандарина, грейпфрута, бергамота, лимона и т.д.). Собственно, никаких других духов этой компанией до сих пор выпущено не было. *Fargginay* возникла именно благодаря бекону и посвящена бекону («бекон напоминает о доме, о детстве, о позитивных моментах жизни, – рассказывается на сайте компании, – это аромат богов»)²². Эфирные масла, не связанные с запахом мяса, возникли в композиции не случайно: согласно «легенде» бренда, он назван в честь мясника, жившего в начале XX в. в Париже и придумавшего необычный рецепт бекона, в который в качестве приправы входили всякие необычные эфирные масла.

Надежда Никольская в своей работе «Парфюмерия. Химия и общество»²³ приводит еще один пример использования «несладкой» кулинарной приправы в парфюмерии (духами со «сладкими» приправами вроде корицы или ванили никого не удивить: они традиционно входят во многие ароматы). А вот композиция трав под названием «букет гарни», которую французские повара добавляют в супы и в другие горячие блюда, – непривычный ингредиент для парфюмеров. Несколько лет назад парфюмерный концерн *Quest* предложил использовать этот «букет», состоящий из петрушки, лаврового листа и укропа при создании как мужских, так и женских духов.

Есть компании, делающие моноароматы, как марка *Demeter Fragrance Library*. Среди ее продукции – парфюмы с запахом рождественского пирога, ванильного торта, ириски, клубничного мороженого, попкорна, шоколадного торта. *Demeter* делает не только сладкие запахи, есть ароматы с запахом помидора, ржаного хлеба. Также в «библиотеку ароматов» входят и запахи алкогольных коктейлей.

Парфюмерными отдушками с «вкусными» запахами пользуются и производители обуви. Например, у английского бренда классической мужской обуви *John Lobb* калоши имеют аромат ванили. Также существует отдельная компания, которая специализируется именно на ароматной обуви: пластиковые туфли бразильского бренда *Melissa Plastic Dreams* имеют запах клубники и шоколада. Создавать ботинки с запахом сыра, мяса или петрушки пока никто, насколько мне известно, не решился.

Потребление подразумевает разные уровни обладания вещью. Сумки носят в руках или на плече, платье надевают на себя, таким образом обладание платьем более «реально», платье ближе к телу, оно покрывает тело «второй кожей». «Покрывать второй кожей» – частое словосочетание, к которому прибегают в рекламе и мужских костюмов. Желая подчеркнуть, что костюм хорошо сшит, производители говорят о том, что он будет сидеть как вторая кожа. Между тем чем меньше степень материальности вещи, чем меньше градус ее обладания, чем недоступнее вещь, тем она желаннее. Так возникают *it bags* (культовые сумки) вроде *Hermes Birkin*, за которыми надо стоять в очереди по нескольку лет. Возвращаясь к духам, – обладание ими иллюзорно, минимально, они не надеты на тело, как платье, их нельзя носить в руках, как сумку, и нельзя съесть, как пирожное.

Но они наделены не просто материальностью, не просто желанностью, они наделены соблазнительной съедобностью: это коварный соблазн, ведь ароматные композиции не предназначены для употребления внутрь. Это табу. Впрочем, табу всегда кто-нибудь да нарушит. Так, Никольская упоминает фирму *Smell THIS*, которая выпустила линейку туалетной воды «под картовым названием “Flagrance”, пригодную не только для нанесения на тело, но и для употребления внутрь»... «Ломтик дыни», «Малиновый чай», «Пина колада»²⁴.

В литературе эта съедобность тоже обыгрывалась не раз. Достаточно вспомнить «Москву – Петушки» В. Ерофеева и описанный там «благовонный» коктейль «Слеза комсомолки»: «Даже сам рецепт “слезы” благовонен. А от готового коктейля, от его пахучести, можно на минуту лишиться чувств и сознания. Я, например, лишился.

Лаванда – 15 г.
 Вербена – 15 г.
 “Лесная вода” – 30 г.
 Лак для ногтей – 2 г.
 Зубной эликсир – 150 г.
 Лимонад – 150 г.

Приготовленную таким образом смесь надо двадцать минут помешивать веткой жимолости. Иные, правда, утверждают, что в случае необходимости жимолость можно заменить повилкой. Это неверно и преступно!»²⁵ Сколько эстетства в описании алкоголь-

ной бодяги, этому эстетству могут позавидовать сотрудники пиар-служб парфюмерных компаний, составляющие свои сладкие рекламные тексты²⁶.

Идея материальности духов доводится до абсурда в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер». Главный герой, парфюмер Гренуй, получает эфирные масла из тел и волос девушек, уничтожая материальность существования людей ради совершенной материальности ароматов.

В итоге Гренуй создает идеальные духи, душитесь ими, и его съедает восхищенная толпа. «Каждый хотел коснуться его, каждый хотел урвать от него кусок, перышко, крылышко, искорку его волшебного огня. Они сорвали с него одежду, волосы, кожу с тела, они ощипали, разодрали его, они вонзили свои когти и зубы в его плоть, накинувшись на него, как гиены»²⁷. Самая простая форма обладания, идеальная форма обладания – включить желанную плоть, вожделенную материальность в свою материальность, сделать желанный объект частью себя на время (секс) или навсегда (поедание).

Модная идеология подразумевает культивирование вещей: возведение сумок, туфель, платьев, цветов, тканей в культ, в вожделенные объекты. Мода творит из «невинных», простых, повседневных вещей богов или объекты вожделения, которыми хочется завладеть, которыми хочется обладать. Вот почему в модном поэтическом поле так прочно укоренились образы еды: ведь поедание – идеальное потребление, абсолютное потребление и абсолютное обладание.

Заключение. Быстро поели

Мода перенимает у еды и обозначения типов или темпов потребления. Так, по аналогии с *fast food* (фаст фуд) в язык моды вводится понятие *fast fashion*. Считается, что первой стратегией *fast fashion* стала применять марка *Zara*. Сегодня ее воплощают в жизнь множество других брендов, ведущие – *H&M* и *Topshop*. Речь идет о дешевой одежде, но при этом отвечающей последним модным тенденциям. Бренды масс-маркета адаптируют для широкого потребителя актуальные тенденции с мировых подиумов, где свои коллекции демонстрируют дома моды. При

этом коллекции в магазинах, исповедующих *fast fashion*, обновляются не два раза в год, как в прет-а-порте, а гораздо чаще, иногда ежемесячно. Быстрая мода, как и быстрая еда, подразумевает сиюминутное потребление и быстрое изготовление. Вещи не покупаются на годы, а носят сезон, потом выбрасываются, сменяются другими, обесцениваются. Регулярные распродажи, позволяющие приобретать залежалую одежду по низким ценам, также способствуют этому обесцениванию. Кстати, в пике *fast fashion* некоторые бренды, относящие себя к *luxury*, никогда не устраивают распродаж (например *Stefano Ricci*, *Chanel*, *Dior*).

Опять же в пике *fast fashion* появляется такой термин как «slow fashion» (и, кстати, *slow food*, антипод *fast food*, тоже одно из веяний последних лет). Среди основоположников концепции *slow fashion* – шведский онлайн-концепт-бутик «Slowfashion house» (slowfashionhouse.com). Его открыла дизайнер Ригетта Клинт в 2008 г. И хотя в названии присутствует слово «fashion», речь не только о моде. Сегодня здесь, как и в обычном универсаме, можно купить все, начиная от зубной щетки и скатерти и заканчивая косметикой, одеждой, шоколадом. Эти вещи, продвигающие идею ручного труда, сделаны из натуральных продуктов и материалов: кресла, сплетенные из ротанга, щетка для чистки кухни из волокна мексиканской агавы, незамысловатые по крою хлопковые платья с перламутровыми пуговицами, браслеты, которые делают саамские женщины на севере Швеции. Вещи *slow fashion* «равнодушны» к подиумным трендам, носить такую одежду, согласно философии *slow fashion*, надо до тех пор, пока она не порвется. Впрочем, если она изнашивается, ее можно заштопать. Главная идея *slow fashion* – в отказе от гиперпотребления, в отказе от культа моды.

Но так как *slow fashion* все-таки стратегия продаж, она не перестает, как и *fast fashion*, быть стратегией потребления. Это философия, которая все равно учит потреблять, только по-другому – не так часто, не ради обладания новыми вещами и новыми тенденциями, а медленно, вдумчиво. Она превращает покупателей в «гурманов».

Все это очень хорошо, но новое веяние быстро переняли и приверженцы *fast fashion*. В моду вошли экологичность и натуральность. Даже H&M – один из основных сегодня приверженцев *fast fashion* – демонстрирует этот подход: летом 2013 г. была за-

пущена кампания «garment collecting». Все желающие могли приносить в магазины любые старые вещи. И они шли на переработку и последующее производство новых вещей. Кампания проходила под девизом: «Не дайте моде превратиться в мусор».

Кроме того, на волне осуждения принципов *fast fashion* и гиперпотребления в последние годы выросла популярность винтажной одежды. По всему миру открываются винтажные магазины, а знаменитости и светские дамы подчеркивают, что на них платья из старых и очень старых коллекций. Как и одежда *slow fashion*, винтажные вещи – это консервы, не портящиеся годами. Но консервы хоть и долговечны, они не перестают от этого быть продуктами, т.е. объектами, предназначенными для потребления, поглощения и поедания.

Примечания

- ¹ Свендсен Л. Философия моды. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – С. 113.
- ² Бодрийяр Ж. Общество потребления. – М.: Республика, 2006. – С. 184.
- ³ Там же.
- ⁴ Барт Р. Система моды. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – С. 199: «Пища как предмет занятий внушает чувство легковесности или же виновности».
- ⁵ Вульф Н. Миф о красоте: Стереотипы против женщин. – М.: Альпина нон-фикшн, 2013. – С. 272–273.
- ⁶ Там же. – С. 172–173.
- ⁷ Kinsella S. The Secret Dreamworld of a Shopaholic. – L.: Black Swan, 2000. – P. 319.
- ⁸ Липовецкий Ж. Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе. – М.: НЛО, 2012. – С. 70.
- ⁹ Барт Р. Система моды. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – С. 298.
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Там же. – С. 377.
- ¹² Барт Р. Система моды. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – С. 270.
- ¹³ Англ., букв. «нужно иметь».
- ¹⁴ Липовецкий Ж. Империя эфемерного. Мода и ее судьба в современном обществе. – М.: НЛО, 2012. – С. 99.

- ¹⁵ Вайнштейн О.Б. Денди: Мода, литература, стиль жизни. – М.: НЛО, 2006. – С. 40.
- ¹⁶ Диор К. Диор о Dior. Автобиография. – М.: Слово, 2011. – С. 214.
- ¹⁷ <http://laprochainefois.blogspot.ru/2009/05/dried-fruit-rings.html>
- ¹⁸ www.cakefashionista.com
- ¹⁹ Pochna M.-F. Christian Dior: The man who made the world look new. – N.Y.: Arcade Publishing, 1966. – P. 213.
- ²⁰ О «легковесности» моды см.: Р. Барт. Система моды. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
- ²¹ Классен К., Доувз Д., Синнотт А. Арома. Аромат товара: Коммерциализация запаха // Ароматы и запахи в культуре. – М.: НЛО, 2003. – С. 431.
- ²² www.fargginay.com
- ²³ Никольская Н. Парфюмерия. Химия и общество // Ароматы и запахи в культуре. – М.: НЛО, 2003. – С. 517.
- ²⁴ Там же.
- ²⁵ Ерофеев В. Москва – Петушки. – М.: Интербук, 1990. – С. 45.
- ²⁶ Там же.
- ²⁷ Зюскинд П. Парфюмер. – М.: Азбука, 2013. – С. 302.

Т.Ю. Николаева

ТРАДИЦИОННАЯ ИРАНСКАЯ КЕРАМИКА КАК САКРАЛЬНЫЙ И ПОВСЕДНЕВНЫЙ ПРЕДМЕТ

Керамические бытовые предметы существуют в той или иной форме во всех культурах. Но в одних культурах они не выходят за рамки чисто утилитарных предметов, а в других превращаются в произведения искусства. Керамическое искусство занимает особое место на Востоке, а в Иране ему отведено исключительное место, так как керамика имела широкое распространение и являлась необходимой составляющей различных ритуалов, мифов, традиций. С одной стороны, она является весьма утилитарной вещью, с другой – сакральным предметом, оберегом, соединявшим в себе элементы скульптуры (форму сосуда) и живописи (роспись предмета). Это неотъемлемая часть интерьера жилых и культовых сооружений. Керамика присутствует в мечетях в виде курильницы для благовоний, изразца, украшающего михраб, а также в домах совершенно разного достатка: это могли быть, например, плошка для риса или изысканный кальян.

Основной сложностью в исследовании традиционной иранской керамики является несогласованность подходов к изучению проблемы. С одной стороны, большинство археологов (М.Г. Воробьеву, С.П. Толстова, А.Н. Бернштам, Е.Е. Кузьмину) интересуют сосуды každодневногo применения, так как именно их в огромном количестве находят в раскопах и они наиболее удобны для идентификации и датировки культурных фаз. С другой стороны, искусствоведы (И.А. Орбели, Э.К. Кверфельд, Б.В. Веймарн, Г.А. Пугаченкова, Л.И. Ремпель, М.К. Рахимов, Н.С. Гражданкина, Т.Х. Стародуб), рассматривающие предмет исключительно как произведение искусства, забывают о его утилитарном назначении.

Выдвигаемые искусствоведами предположения о технологии изготовления часто изобилуют серьезными неточностями. Керамика – это очень материальное искусство, и при его изучении вопросы технологии производства не только влияют на конечный результат исследовательской работы, но иногда и определяют его.

В области получения исследовательских материалов и их научных датировок искусствоведы зависят от археологов, но археологические методы не всегда могут дать ответы на вопросы, возникающие у искусствоведов, – в частности, в определении стилистических особенностей керамических предметов и их росписей. Так, например, образцы неолитической тонкостенной расписной керамики немногочисленны и уникальны и количественный анализ, применяемый в археологии, в данном случае не может дать точных результатов.

Другой проблемой, возникающей в процессе изучения керамики в отечественных исследованиях, является вопрос терминологии, касающейся технологии изготовления. Большинство терминов на русском языке, относящихся к ручному изготовлению керамики, связано, естественно, с изготовлением русской керамики, имеющей свои функциональные и технические особенности, соответствующие климату страны и условиям бытования предметов. Они часто не соответствуют технологическим процессам восточной керамики. К тому же большая часть терминов, принятых в описании изготовления керамики, относится к концу XVIII – началу XIX в. и связана с организацией промышленного, а не ручного керамического производства в России, термины для которого были заимствованы из немецкого языка.

Традиционная керамика является феноменом, в котором органически связаны две части – форма и содержание. Как правило, исследователи анализируют в искусстве керамики только форму изучаемого произведения и, таким образом, упускают целостность предмета, формирующуюся в результате определенного культурного процесса, с соответствующим художественным языком и сложившейся знаковой системой. Вероятно, для целостного понимания искусства керамики как части всего культурного процесса необходимо ответить на вопрос, почему данное произведение искусства или просто обыденная вещь были сделаны именно так: из этого материала и с таким орнаментом.

При исследовании иранской керамики следует принимать во внимание, что, с одной стороны, керамика была весьма обыденной вещью, с другой – неотъемлемой частью ритуальных действий (значительная часть иранской керамики найдена при раскопках святилищ и захоронений). В вещи не могло быть ничего случайного, второстепенного, в ней не было элементов, функция которых сводилась только к декоративной в современном смысле. Так, сосуд, предназначенный для молочных продуктов, не случайно «украшали» изображениями женской груди: это значит, что его семантически сближали с телом женщины, кормящей детей молоком. Каждый сосуд обладал определенной, точно зафиксированной формой и предназначался для использования только определенным образом и никак иначе. Подтверждение этому находим в этнографических исследованиях Е.М. Пещеревой: «В 1945 г., находясь проездом в сел. Кули Суфиён Кангурского района, я попросила воды, чтобы напиться. Мне подали воду в деревянной чашке. Напившись воды, я хотела полить себе на руки, чтобы смочить голову. Хозяйка дома моментально вскочила с места, взяла чашку из моих рук и, перелив воду в афтоба, стала поливать мне на руки, сказав, что лить воду на руки из чаши увол – грех и что это надо делать обязательно из афтоба. Строгость в приурочивании этого сосуда к омовениям заставляет обратить на него особое внимание, так как форма его весьма древняя и возможно, что назначение его было то же и в доисламское время»¹.

Каждая вещь наделялась душой, собственной судьбой и не могла быть просто выброшена. «С позиции мифологического сознания созданная человеком вещь тождественна всем прочим существующим в мире вещам. Она появилась в мире способом, тождественным тому, который привел к появлению земли, небесных светил, животных и человека. Как и прочие вещи, она наделена свойствами живого существа. Вещь, по-видимому, неотделима от мира, она представляет не его отображение, а сам этот мир»². До сих пор в современном Иране сосуд (созданный вручную) считается живым существом: на него вешаются бусины от сглаза, часто можно встретить изображение лица чуть выше горла кувшинов. Автору статьи довелось присутствовать в современной гончарной мастерской Тегерана и наблюдать такую картину: женщина-гончар пыталась вытянуть кувшин сложной формы, и, видимо, на каком-то этапе произошла ошибка, не позволившая завершить рабо-

ту. Женщина ударила еще мокрый горшок со словами: «Раньше ты был плохим человеком!» Следует отметить, что эти слова были произнесены без тени иронии, абсолютно искренне.

Керамический предмет мог выступать в качестве жертвы за больного человека: сосуд разбивали, имея в виду, что болезнь перейдет на кувшин: пусть умрет кувшин. М. Андреев замечает, что глиняная посуда является как бы «козлом отпущения»: существовал обряд разбивания посуды как охраны от зла, т.е. перенесение беды или болезни с человека на глиняную посуду. Как таджики, так и узбеки вплоть до начала XX столетия в последнюю среду месяца сафар, второго месяца лунного мусульманского года, который считается несчастливым, совершали очистительные обряды, призванные охранять людей и дом от зла в течение года. При этом обязательно прыгали через костры и разбивали глиняную посуду. Это обычай древнеиранского происхождения³.

Сами керамические сосуды были не только утилитарными предметами, но их форме и знакам, изображенным на них, придавалось сакральное значение: охрана еды, находящейся внутри, и пожелания благополучия человеку, который этой посудой пользуется. Иногда посуда использовалась как оберег от сглаза, тогда тарелки вешали на стену напротив входа.

Создание вещи было не просто обыденным делом – производством чего-либо, что будет использовано, а потом выкинуто. «Акт изготовления мастером вещей предполагал наличие у него определенного сакрального знания или особых свойств. Процесс изготовления вещи сопровождался различными церемониями, возводившимися к действиям богов – покровителей соответствующей “профессии”»⁴.

Сначала изготовление керамики было целиком в руках женщин. Женщина обладала биологической способностью рождения и по принципу подобия давала жизнь вещам. С появлением гончарного круга керамика перешла в руки мужчин, появились ремесленные цеха. Но в том и в другом случае передача знаний и посвящение в гончары были определенной инициацией, передающейся только по наследству либо по женской (когда керамикой занимались только женщины), либо по мужской линии от отца к сыну, а в исключительных случаях – не по наследству, что было сопряжено с большими испытаниями. Сам ритуал посвящения в

гончары являлся настолько значимым, что сохранился до XX в. в городских мастерских.

В современном Иране до сих пор присутствуют элементы традиционной цеховой замкнутости. Даже в столице государства – Тегеране, современном мегаполисе, несомненно оказывающем влияние на все сферы культуры, в том числе и традиционные, обучение гончарному искусству возможно за значительную плату, но связано с целым рядом особенностей. Ученик обязан соблюдать установленные традиции мастерской: так, например, к учителю принято обращаться исключительно «Господин Учитель». И даже в этом случае, при соблюдении всех условностей, ученик сталкивается с определенной степенью закрытости: есть ряд традиционных рецептов глазурей и разные профессиональные секреты, которые никогда не будут открыты человеку со стороны. Возможно, это связано с малоподвижной традиционной бытовой культурой. «Торговля и промышленность – вот единственные области, куда проникает влияние Европы. Туземец в кругу семьи, в школе, на выборах кази, в отношениях к хану, в чайхане, на восточном базаре остается таким же, каким он был 200–300 лет тому назад», – так писал Милий Достоевский в 1917 г. о Центральной (Средней) Азии⁵. Во многом это высказывание является актуальным даже в наше время. Несмотря на современные технические достижения, внутренние устои, уклад жизни продолжает быть строго регламентированным.

В Иране до сих пор жива традиция передачи по наследству священных образцов и норм, что гарантирует духовную обоснованность существования тех или иных форм в культуре. Например, современные иранки ткнут ковер размером два на три метра, полный тончайших узоров, по эскизу, выполненному на листе бумаги формата А-4. С точки зрения европейской мастерицы, это невозможно, так как размер эскиза должен строго соответствовать размерам изготавливаемой вещи. Так, Е.В. Антонова отмечает, что «деятельность мастера всецело определяется традицией; он опирается на нее столь же бессознательно, сколь пользующийся естественным языком человек – на правила языка. Участники словесного диалога черпают информацию не только из того, что непосредственно произносится, но из интонаций, намеков, даже из умолчаний»⁶.

Процесс изготовления керамических изделий можно разделить на три основных технологических фазы: нахождение и приготовление сырья; изготовление самих предметов; обжиг. Каждой из фаз соответствовали и определенные ритуалы.

1. Нахождение и приготовление сырья – глины, глазури.

Нахождение подходящей глины и ее добыча были делом трудоемким и требующим ряда определенных знаний у мастера. Когда гончарство было в руках женщин, только старшая мастерица имела право находить глину, пригодную для гончарного дела. Существовал обычай, что мастерица, в доме которой был покойник, не только не может работать сама, но и ее родственники не могут заказывать посуду другим⁷.

Приготовление глазури тоже было делом, требующим ряда серьезных навыков и обязательно соблюдения определенных ритуалов. Самой древней была щелочная глазурь, потом ее заменила свинцовая. Технология изготовления ишкоровой (щелочной) глазури трудоемка и капризна. Следует строго соблюдать определенное время сбора уже набравших сочность трав, зола которых богата окисями натрия, калия, магния. Собрать их необходимо до заморозков, не повредив корни растений. Нужно соблюсти режим тления травы, очистить золу от примесей, добавить в необходимых пропорциях различные компоненты.

2. Изготовление самих предметов.

Когда господствовала «женская» керамика, не было мастерских. Мастерицы работали либо в доме заказчицы, либо на «открытом воздухе». Изготовление керамики носило сезонный характер. С приходом гончарного круга и переходом гончарного дела в мужские руки появились мастерские, где и устанавливались печи. Выбор места строительства мастерской сопровождался рядом ритуалов, связанных с вызыванием священных сил, чтобы они дали знак, где начать строительство, как найти точку опоры в чуждом пространстве. «Люди не свободны в выборе священного места. Им дано лишь искать и находить его с помощью таинственных знаков»⁸.

«Сама мастерская считалась местом “чистым”, ее называют “пирхона”, т.е. дом старца, место пребывания... духов-покровителей ремесла – умерших мастеров. На основании этих представлений полагалось всегда содержать мастерскую в чистоте. Гончары строго запрещали плевать в ней на пол. Особо почитае-

мыми местами в мастерской являлись гончарная печь и гончарный круг. Мастера постарше никогда не садились за круг и не приступают к работе по очистке или загрузке печи в состоянии ритуальной “нечистоты”, т.е. не совершив очистительного омовения⁹. Вечером с четверга на пятницу на гончарный круг и около печи обязательно ставили светильники, которые представляли собой жертву покровителям ремесла.

При открытии новой мастерской или при установке нового гончарного круга или печи владелец мастерской устраивал жертвенное угощение, созывая старших мастеров своего цеха. У самого топочного отверстия гончарной печи резали барана или козла и его кровью обрызгивали печь. Приносились жертвы и в тех случаях, когда подряд случалось несколько неудачных обжигов. В молитве, обращенной к духам предков-мастеров, испрашивалось их прощение, так как считалось, что неудачные обжиги происходят оттого, что мастер прогневал их или каким-нибудь дурным поступком, или, может быть, даже нечаянным осквернением мастерской. Для защиты как самой мастерской, так и находящейся в ней посуды от злых духов и от «сглаза» на столбах внутри помещения подвешивался пучок травы «хазар испанд» (*Peganum harmala*) или колючки. Эта традиция сохранилась до наших дней в иранских гончарных мастерских.

3. Обжиг.

Когда гончарное ремесло было в руках у женщин, оно носило сезонный характер; как уже говорилось выше, место обжига могло меняться. Как правило, оно было в стороне от жилых построек. В процессе обжига могли участвовать только ритуально чистые женщины и мальчики до семи лет. Обжиг был кульминацией изготовления керамической посуды, и с ним был связан целый ряд ритуалов. Установку посуды, предназначенной для обжига, начинала старшая мастерица; она произносила молитву, призывая пиров. В обжиг для отпугивания злых сил обязательно клали палочки с перекрестка дорог (места, по поверьям древних иранцев, где всегда обитают духи) и собачьи экскременты (собака у горных таджиков считается носителем «благодати» и охранительницей человека и дома от злых духов)¹⁰. Во время обжига рядом с печью ставили горшок с ритуальной едой для духов, после обжига мастерицы ее съедали.

Перед обжигом делали кукол, символически изображающих духов – покровителей гончаров. Их сажали невдалеке от места обжига посуды. Во время обжига почтенные пожилые женщины или старые мастерицы садились по обеим сторонам от кукол, «кормили» их специальным угощением на миниатюрной посуде и делали вид, что разговаривают с ними. И, наклоняясь к ним, подставляли ухо, чтобы услышать ответы. Куклы сидели на своих местах, пока не была вынута из обжига вся посуда, после чего их прятали в доме в «чистом месте». Для каждого обжига посуды изготавливали новых кукол, а когда их накапливалось много, хоронили где-нибудь в сторонке на кладбище.

С переходом гончарного мастерства в руки мужчин ритуальная часть обжига, как и технологическая (печи, как правило, строились в мастерских), претерпела изменения, но свое значение кульминационного момента во всем производстве не утратила. «Особенно отмечаемыми моментами в производстве являлись поджигание дров в печи и начало замазывания топочного отверстия при окончании топки. Мастер читал молитву, в заключение которой произносил: “...Мы вручили (ее) пирам”»¹¹ (при переходе гончарства в руки мужчин сменились и духи – покровители ремесла – с женских на мужские).

Проанализировав специфику ритуалов, связанных с керамикой и ее производством: нахождением и приготовлением сырья, изготовлением, обжигом – можно сделать вывод, что керамика воспринимается в традиционной культуре Ирана не только как часть материальной культуры, но и как часть духовной, сакральной культуры; она передает информацию о духовном развитии народа, выражая его представления о модели мироздания.

Принимая во внимание все вышесказанное, проанализируем чашу из коллекции фонда Марджани (Иран, XIII в., диаметр 28,5 см, высота 13,9 см. ИМ/К-187) в ее историческом, искусствоведческом и технологическом аспекте.

Это большая, глубокая чаша с высокими крутыми бортами на низкой кольцеобразной ножке. На внутренней стороне по краю борта нанесена полоса орнамента из шести крупных овалов, пространство между которыми заполнено кобальтовыми завитками на белом фоне. В центре чаши помещено изысканное люстровое изображение двух грациозных оленей, самки и самца, стоящих на берегу реки по обеим сторонам дерева и щиплющих листья. В реке

плавают три рыбы. Внешняя сторона борта имеет рельефную поверхность в виде стилизованных лепестков с синими контурами, в которых люстровый узор в виде «елочки» чередуется с псевдонадписями.

У чаши исключительно тонкие стенки, выдающие высочайшее мастерство гончара, создавшего ее и покрывшего глухой оловянной глазурью. Роспись сделана другим мастером, что было характерно для производства гончарных изделий того периода. В некоторых случаях третьим мастером, участвовавшим в изготовлении сосудов, был каллиграф, наносивший надписи, так как нередко художники-керамисты были неграмотными. Неразборчивая псевдонадпись на внешней стороне данной чаши свидетельствует: ее сделал тот, кто и расписывал чашу.

Что означает изображение на чаше? Имеет ли оно символическое значение, и если имеет, то какое? Сосуд в мусульманской, в особенности иранской, культуре являлся символом изобилия, воплощал источник блага и самой жизни.

Сосуды, помимо утилитарного, имели и символическое значение. Так, чаша часто ассоциировалась с чашей для подношения вина рая, упоминавшейся в Коране (76:17). Согласно суфийским авторам, внешнее созерцание чаши доставляет блаженство сердцу и уму, а «умное» созерцание (муршида-ий 'илми) дарует блаженство духу.

На данном предмете представлена космогоническая картина мира. Мировое Древо (древо жизни), корнями уходящее в подземные воды, соединяет землю и небо. Олень – важный символ во многих древних культурах, означающий богатство и процветание. Олень, щиплющий листочки с древа жизни, – образ долгой и благополучной жизни. Изображение рыбы также часто встречается на церемониальных предметах в разных культах. Рыба в центральноазиатских культах – олицетворение плодородия и защита от злых сил. Подкрепляет благопожелание надпись, символическое значение которой в мусульманской традиции сохраняется, даже если текст невозможно прочесть.

Таким образом, изображение на чаше является пожеланием долгой жизни, богатства и плодovitости человеку, который ею пользуется, а также защитой от злых сил.

Рисунок может быть истолкован и в русле суфийского мистицизма. Олень справа соответствует мужскому началу, символизи-

рует достоинство, величие, славу – *джелал*. Олень слева – *джамал* – воплощение красоты, изящества, женской энергии, любви, понимания. Дерево, тянущееся из земли к небу (что подчеркивает кобальтовая линия), обозначает понятие *камал* – совершенство, точку между *джелал* и *джамал*, вид энергии, уравнивающей эти две противоположности.

Техника, в которой выполнена чаша, тоже может рассказать о развитии технологии керамического производства, уровне научных знаний средневековых мастеров Ирана. Чаша сделана из фаянса. Мусульманские гончары начали применять фаянс в XI в., хотя тип фаянса, для которого применялось покрытие щелочной бирюзово-голубой глазурью, был открыт и внедрен древними египтянами в конце V – начале IV тыс. до н. э. Позже этот рецепт керамической массы забыли. Принято считать, что вновь он был изобретен в фатимидском Египте в XI в. С падением фатимидской династии в 1171 г. (возможно, несколько раньше) произошла миграция гончаров, а вместе с ними и секретов щелочной глазури, люстровой росписи и изготовления фаянса в экономически более благоприятный Иран, в основные культурные центры Сельджуков – Рей и Кашан. Но есть и другая версия: при шахском дворе в Иране и в кругу вельмож пользовался большой популярностью китайский фарфор. Однако, как все предметы импорта, стоил он весьма недешево. Иранские гончары попытались, но не смогли повторить высококачественный китайский фарфор, однако создали близкий к нему материал – фаянс.

Техника, в которой выполнена чаша, тоже может рассказать о развитии технологии керамического производства, уровне научных знаний средневековых мастеров Ирана. Люстр – это тончайшая, прозрачная надглазурная пленка, которая переливается различными цветами (благодаря интерференции лучей в ее тонком слое), зависящими от того, оксиды каких металлов входили в состав люстровых красок.

Люстровый пигмент изготавливался путем смешения различных соединений серы (как восстановителя) с окислами серебра и меди, огнеупорной глиной и умеренной кислотой, такой как уксусная (или винным настоем), для лучшего связывания этого состава с глазурью. Состав наносился на предварительно обожженную, глазурованную глухой оловянной глазурью поверхность сосуда. Затем расписанный предмет подвергался низкотемпературному об-

жигу в восстановительной среде в маленькой, специально сооруженной только для этой цели печи. В результате такого обжига металлы восстанавливались из окислов и связывались с глазурью, образуя тонкий слой металлического люстра, а оставшаяся огнеупорная глина затем счищалась. Различные сочетания окислов давали различные тона. Чем тоньше и прозрачнее люстровая пленка, тем сильнее были цветовые эффекты и эффект отражения. К сожалению, эта пленка легко разрушается, попадая в кислую почву, и люстр бледнеет или утрачивается.

Техника люстровой росписи ревностно хранилась в секрете многие годы небольшой группой гончаров. Происхождение люстровой росписи является предметом дискуссий среди ученых. Некоторые считают, что центром возникновения этой техники была Месопотамия, другие – Египет, третьи уверены, что Иран. Проблема до сих пор не решена. Но фактом остается то, что люстровая роспись по стеклу применялась коптскими ремесленниками еще в VII–VIII вв. Возможно, внезапное появление люстровых изделий в Иране в конце XII в. объясняется переселением в страну египетских гончаров после падения династии Фатимидов в 1171 г.¹²

Дорогая люстровая керамика относилась к статусным предметам и имела церемониальное значение. Сами люстровые предметы имели некоторое мистическое значение, связанное с золотом. В процессе изготовления люстра невзрачные материалы обретали золотой блеск, что позволяло сопоставить деятельность гончаров с деятельностью алхимиков, искавших способ превратить простые металлы в драгоценные. Джеймс Аллен предположил, что существовала и практическая связь между алхимиками и гончарами в передаче химических знаний, необходимых для изготовления люстровой посуды¹³.

Техника люстра достаточно изучена, но на данный момент ни одна керамическая мастерская в Иране не в состоянии сделать копию предмета, расписанного люстром. Вероятно, секрет создания столь изысканных вещей не только в сложной технологии, но и в особом мироощущении, характерном для средневекового Ирана.

Примечания

- ¹ *Пещерева Е.М.* Гончарное производство Средней Азии. – М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1959. – С. 7.
- ² *Антонова Е.В.* Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии. – М.: Наука, 1984. – С. 30.
- ³ *Андреев М.* Орнамент горных таджиков и киргизов Памира. – Ташкент: Общество для изучения Таджикистана и иранских народностей за его пределами, 1928. – С. 8.
- ⁴ *Антонова Е.В.* Очерки культуры древних земледельцев Передней и Средней Азии. – М.: Наука, 1984. – С. 25.
- ⁵ *Достоевский Милый.* Старина и быт Средней Азии. – М.: Издание Товарищества «Образование», 1917. – С. 12.
- ⁶ *Антонова Е.В.* О некоторых сторонах семантики сосудов древних земледельцев Передней Азии и Средней Азии в свете этнографических параллелей // *Прошлое Средней Азии.* – Душанбе: Даниш, 1987. – С. 34.
- ⁷ *Пещерева Е.М.* Гончарное производство Средней Азии. – М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1959. – С. 119.
- ⁸ *Буркхард Т.* Сакральное искусство Востока и Запада. – М.: Алетея, 1999. – С. 26.
- ⁹ *Пещерева Е.М.* Гончарное производство Средней Азии. – М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1959. – С. 318.
- ¹⁰ *Григорьев Г.В.* Архаические черты в производстве керамики горных таджиков // Государственная академия истории материальной культуры (ГАИМК). – Л., 1935. – Вып. 10. – С. 89–102.
- ¹¹ *Пещерева Е.М.* Гончарное производство Средней Азии. – М.; Л.: Издательство академии наук СССР, 1959. – С. 332.
- ¹² *Fehérvári G.* Pottery of the Islamic World. – Kuwait: Tareq Rajab Museum, 1998. – P. 24.
- ¹³ *Allan J.* Islamic Ceramic. – Oxford: Ashmolean Museum, 1991. – P. 39.

В.В. Глебкин

МЕЛАНХОЛИЯ

Меланхолия (греч. μελαγχολία, от μέλας – черный и χολή – желчь) – психосоматическое расстройство, характеризующееся состоянием глубокой подавленности, мрачным восприятием мира, а также особое настроение глубокой печали, характерное для эстетики сентиментализма и романтизма. Иногда рассматривается как важный для Нового времени аналог средневековой *ацедии*.

Изначально меланхолия (μελαγχολία) – черная желчь, наряду с желтой (красной) желчью, флегмой и кровью составляющая четыре базовые жидкости, определяющие жизнедеятельность организма, а также характер и поведение человека. Воплощая идею о связи микро- и макрокосма, они соотносятся с четырьмя элементами и четырьмя временами года и доминируют в определенное время жизни (кровь соответствует воздуху и весне, доминируя в детстве; желтая желчь – огню и лету, главенствуя в юности; черная желчь – земле и осени, становясь определяющей в зрелости; флегма – воде и зиме, образуя основу в старости). Каждой жидкости соответствуют и определенные характеристики в системе координат: тепло – холод, сухость – влажность. Так, кровь, соответствующая воздуху, считается теплой и влажной; желтая желчь (огонь) – теплой и сухой; черная желчь (земля) – холодной и сухой; флегма (вода) – холодной и влажной. Зачатки такого представления можно найти в ранней греческой философии, например у Эмпедокла, свое развитие они находят в школе Гиппократов и затем у Галена. По Галену, указанные выше оси координат определяют характеристики тела человека: тепло делает человека высоким, холод – низким, влажность – толстым, сухость – тонким. Отмеченные черты предподре-

деляют и физические характеристики меланхолика – низкий рост, худоба, черные волосы и смуглая кожа, а также черты его характера – робость, постоянная печаль, болезненное отношение к успехам других и собственным неудачам.

Правильное сочетание четырех жидких сред соответствует здоровому организму, чрезмерное преобладание одной из них ведет к болезни. Черная желчь в данном случае оказывается наиболее болезнетворной субстанцией, порождая болезнь, связанную с ослабленным доступом крови (или желтой желчи). При этом осмысленное разделение меланхолии как темперамента и меланхолии как болезни может быть весьма проблематичным.

Крайне важной для дальнейшей эволюции понятия становится параллель между меланхолией и гениальностью, сформулированная в школе Аристотеля и описанная в одном из системообразующих для последующей истории меланхолии фрагменте *Problemata XXX, 1* из Псевдо-Аристотеля. Основная идея фрагмента следующая: есть жидкости (вода, мед, молоко), которые, попадая в тело, не изменяют естественного состояния человека, а есть такие (вино, например), которые существенно влияют на сознание. Действие черной желчи на организм аналогично действию вина, только если вино действует определенное время, черная желчь – постоянно. Меланхолик болезненно реагирует на тепло и холод: в тепле он становится чрезмерно «горячим», в холоде – неестественно «холодным». Поскольку реакция на тепло и холод определяет характер человека, меланхолия изначально связана с отклонением от нормы, что сближает ее с гениальностью и дает возможность предположить в гениальной личности меланхолический темперамент, ведущий к особой чувствительности в критических ситуациях. При этом важно осознавать, что гений все время существует «на грани», поскольку чрезмерное количество черной желчи может легко привести его от гениальности к безумию.

В Средние века сюжет меланхолии не представлял особого интереса, а когда возникал, воспроизводил идеи, сформулированные в Античности. Однако в позднем Средневековье и в эпоху Возрождения популярным становится представление о «меланхолии» как особом настроении, беспричинной грусти, которое начинает метонимически переноситься с человека на внешний мир (оказывается возможным говорить о меланхолическом свете, меланхолическом пейзаже и т.д.). Далее две эти линии («поэтическая

меланхолия», меланхолия как настроение и меланхолия как состояние, важная характеристика неординарности, атрибут поэта и художника) сосуществуют параллельно, иногда пересекаясь и усиливая друг друга, как это имело место в итальянском гуманизме и Северной Реформации. В Возрождении возникает и мотив связи Сатурна и Меланхолии, соотносящийся с представлениями о гениальности, выработанными в рамках неоплатонической (Сатурн) и перипатетической (меланхолия) традиций. Продолжая различие естественной меланхолии и меланхолии как болезни, в XVIII в. различают «белую» и «черную» меланхолию. В XVII–XVIII вв. довольно частыми становятся изображения меланхолии, которая представляется женщиной со свинцовым цветом лица, земляной фигурой и бессвязной речью.

Представления раннего Нового времени о меланхолии можно проследить по трактату Роберта Бертона «Анатомия меланхолии» («The Anatomy of Melancholy», первое издание – 1621 г.). Трактат оказался крайне популярным у современников (он выдержал пять прижизненных изданий) и оказал заметное влияние на последующую традицию, что позволяет судить по нему об общем понимании меланхолии в то время. Автор строит свою книгу как своего рода компендиум по проблеме меланхолии, обычно не формулируя явно своей позиции, но демонстрируя свою энциклопедичность. Так, он приводит распространенную дефиницию меланхолии, определяющую болезнь как «своего рода умственное расстройство, сопровождающееся всегдашними своими спутниками – страхом и печалью, притом без всякого очевидного повода», но протекающее без лихорадки. Причиной или, у других авторов, симптомом болезни является избыток черной желчи, поражающей саму субстанцию мозга. Основанием заболевания могут быть различные вещи: старость, наследственность, скверное питание, неумеренная еда, скверный воздух, страсти и тревожнения ума, гнев, жажда мести, алчность, любовь к азартным играм и т.д. В целом по тексту Бертона создается отчетливое впечатление психосоматического, а не социокультурного характера явления. Это резко отличает культурные смыслы, стоящие за словом «меланхолия», от их аналогов для слова «скука» (*ennui, Langeweile, boredom*), с которым его часто соотносят.

Важные изменения в культурных смыслах понятия происходят во второй половине XVIII – первой половине XIX в. с оформлени-

ем сентиментализма и романтизма. Прежде всего, в Англии (Томпсон, Вордсворд, Шелли, Китс), но также и во Франции (Шатобриан, Ламартин, Гюго, Мюссе), Германии (Новалис, Brentano, ранний Гейне) и некоторых других литературных традициях, развивающих отмеченное выше значение меланхолии как настроения, она все отчетливее обозначает особые состояния природы и человека, характеризующиеся глубокой беспричинной печалью и одиночеством, порождающим особого рода эстетически одухотворенный пессимизм в восприятии мира. В первом приближении этот процесс выглядит следующим образом: наделяясь антропоморфными характеристиками, природа также начинает описываться посредством базовых антропоморфных моделей, и определенные психологические состояния, настроения, характерные для человека, узнаются и в природе, передаваясь характеристиками ландшафта, времени года и др. Эти состояния, в свою очередь, порождают соответствующие настроения в тонко чувствующем природу человеке, служат источником особого романтического вдохновения.

Теряя непосредственную медицинскую привязку, сентименталистская и романтическая меланхолия носит более выраженные социальные черты, сближаясь с такими категориями, как *spleen* (понятие, изначально также имевшее медицинскую природу, но связанное с другой медицинской традицией), *ennui*, *Langeweile*, и отсылая к близкому этим категориям социокультурному опыту. В частности, В. Лепенис определяет меланхолию как состояние невозможности упорядоченного действия и связывает его с лишением французской аристократии при дворе Людовика XIV, а также отсутствием у немецкой буржуазии во второй половине XVIII – начале XIX в. возможности активного политического действия, с «запретом на действие». При этом автор жестко соотносит меланхолию и скуку (*Langeweile*), рассматривая первую как внутреннее состояние человека, а вторую – как внешнее его выражение в поведении.

Подобные интерпретации, несмотря на всю произвольность, отражают важные трансформации в культурных смыслах меланхолии: к XVIII в. представление о четырех основных жидкостях перестает быть актуальной психофизиологической теорией и становится фактом истории науки. Это ведет к тому, что физиологический вектор в понимании меланхолии отходит на второй план,

уступая место более размытым и менее артикулированным психологическим и социальным контекстам.

Список литературы

1. *Бертон Р.* Анатомия Меланхолии. – М.: Прогрес-Традиция, 2005.
2. *Klibansky R., Panofsky E., Saxl F.* Saturn and Melancholy. – N.Y.: Nelson, 1964.
3. *Lepenies W.* Melancholie und Gesellschaft. – Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1969.

В.В. Глебкин

СКУКА

Скука – «томление бездействия» (В.И. Даль), тягостное состояние души, порождаемое отсутствием интереса к происходящему, вовлеченности в социальную жизнь, а также характеристика среды, приводящей человека в такое состояние.

Необходимо различать культурные смыслы, стоящие за словом «скука», и этимологию и семантическую предысторию слова, дающую возможность связать с ним данные культурные смыслы. Экспликация доминантных культурных смыслов обращает нас к западной традиции, оказавшей в этом аспекте существенное влияние на русскую культуру.

Социокультурный контекст появления понятия скуки

Базовые социально-экономические и социально-политические процессы, важные для понимания семантики *ennui*, *Langeweile*, *boredom* и др. в эпоху модерна и постмодерна, можно описать следующим образом.

1. Уже в позднее Средневековье начинается и в Новое время обретает устойчивые формы процесс распада экономической модели, основанной на натуральном хозяйстве, и формирования новых экономических отношений, опирающихся на разделение труда, рост промышленности, активный товарообмен. Заметно увеличивается плотность населения и скорость как перемещения в пространстве, так и обмена информацией, что ведет к резкому возрастанию пространственной, экономической, социальной мобильности. В европейской культуре кардинально изменяется отношение к деньгам, прибыли, богатству, ростовщичеству и происходит фор-

мирование нового этоса, в основе которого лежит личная инициатива, деловая активность.

2. В политическом пространстве определенным аналогом интегративных процессов в социально-экономической сфере становится формирование абсолютистских государств и превращение рыцарей в придворных. Одновременно с этим постепенно формируется, набирает политический вес и в итоге превращается в значимую политическую силу, вступающую в сложные и неоднозначные отношения с аристократией, сословие буржуазии. Социальные интеракции на уровне политической элиты заметно усложняются, что, с одной стороны, требует от человека рационального контроля за своими эмоциями, а с другой – ведет к образованию особой придворной культуры с многообразной и разветвленной системой этикетных норм, существенно повлиявшей, как показывает Н. Элиас, на динамику процесса цивилизации. В еде, жилище, одежде заметно ослабляются функциональные и заметно возрастают семиотические элементы. В европейскую культуру постепенно входит и затем прочно в ней укореняется понятие моды.

3. Изменяется социальный статус семьи и образ детства. Средневековая семья была, скорее, политическим или экономическим союзом и не предполагала эмоциональной близости между супругами. Она была включена в сложную систему родовых связей и растворялась в целостности рода. В период, границы которого можно приблизительно обозначить 1500 и 1750 гг., происходит постепенное ослабление родственных связей и института кланов. В рамках протестантской традиции (прежде всего, у пуритан) происходит формирование «нуклеарной семьи», получающей важнейшую религиозную и социальную функцию. В этой модели семья становится главным пространством религиозного воспитания, на отца возлагаются функции священника, эмоциональные порывы и плотские устремления подавляются, муж и жена теперь становятся «соратниками по общему делу», что подчеркивает их эмоциональную близость, но эта близость напоминает близость между братьями одного монастыря. С конца XVII в. в рамках этой модели происходят новые трансформации. Ослабляется авторитет мужчины и возрастает роль женщины, детство начинает восприниматься как особый возраст, принципиально отличный от взрослого состояния. Семья уже в меньшей степени выполняет социокультурные и религиозные задачи, в большей – служит получению

эмоционального и сексуального наслаждения. Похожие процессы с определенным сдвигом во времени и, пожалуй, более плавно происходят и в рамках католической традиции. В этот же период в системе социальных отношений появляется особая область – пространство «частного человека», противостоящее публичной сфере, структурно оформляются понятия «leisure» (досуг, свободное время) и «interest» (интерес), иллюстрирующие возникающую проблему событийного наполнения «равной самой себе», «замкнутой на себя» жизни.

Результатом этих изменений становятся фундаментальные мировоззренческие трансформации, существенно изменившие образ «большой культуры».

а) В Новое время происходит кардинальное преобразование базовых моделей взаимодействия человека с окружающими его физическим и социокультурным пространствами. Античная культура опиралась на представление о человеке как социальном существе, предельно отчетливо выраженное в известном определении Аристотеля: человек – ζῷον πολιτικόν, т.е. животное, живущее в полисе. Полисная основа определяла представления античного человека о личной доблести (αρετή), проявляемой в состязании с достойными соперниками и приносящей славу и ее материальное воплощение – награды. Важно отметить публичный характер признания этой доблести, оценку ее значимым для человека окружением. Другая сторона описанных представлений состоит в почти полном отсутствии культурно маркированного пространства частной жизни.

Эта социальная составляющая дополнялась в античной традиции образом человека как микрокосма, имеющего изоморфное космосу строение. Такой взгляд был характерен для различных философских школ при всем разнообразии их позиций (Платон, Аристотель, стоики, атомисты и др.).

В Средние века ситуация принципиально изменяется. Прежде всего, ставится под вопрос значимость социального начала в человеке. Христианский Бог обращается к каждому человеку лично и требует от него личного ответа. Конечно, христианская община с ее более или менее жестко заданной иерархией имеет громадное значение в жизни человека, но она, при всей ее значимости, – средство, а не цель. Социум здесь – посредник, а не последняя инстанция. Указанная трансформация проявляется, в частности, в

изменении семантики системообразующего для римской культуры понятия *virtus*: вместо гражданской добродетели, одним из главных проявлений которой считается воинская доблесть, оно получает значение «религиозное служение», «благочестие», «доблесть в выполнении своих обязанностей перед Богом».

Изоморфизм между человеком и космосом также нарушается. Человек теперь уже не микрокосм, а образ Бога. Структурное подобие человека космосу и качественная однородность между ними исчезает, перестает быть актуальной и столь важная для Античности теория «подобное познается подобным». Познание космоса становится существенной проблемой. Важно при этом отметить, что внешний мир перестает интересовать человека сам по себе, он становится знаком иной, трансцендентной реальности, но знаком гораздо менее внятным и отчетливым, чем сам человек.

В Новое время происходит еще одна кардинальная трансформация. Ее результат можно сформулировать следующим образом: человек перестает быть включенным в какой-либо порядок – божественный, космический или социальный; он оказывается замкнут на себя, предоставлен сам себе. Если раньше его основание и цель были вне его и именно включенность во внешний ему порядок вещей придавала смысл и устойчивость его жизни, теперь он сам становится для себя целью. Траектории такой трансформации различаются в рамках возрожденческой и двух реформационных (условно говоря, немецкой и англо-американской) моделей и они задают три важных базисных основания культуры Нового времени, объясняя общие черты и одновременно национальные особенности Просвещения и романтизма во Франции, Англии и Германии.

β) Другой стороной описанной эволюции становится постепенное повышение степени рефлексии, уровня интроспекции сознания. Взгляд, направляемый раньше в первую очередь на внешний мир, теперь обращается на самого человека. В Античности оценка человека определялась внешними критериями и его этические нормы были «развернуты вовне», они не предполагали интроспекции. Христианская традиция принципиально изменила здесь ситуацию, сделав вертикаль «человек – Бог» несопоставимо более важной, чем горизонталь «человек – социум». Однако в действительности эта возможность глубокой интроспекции, заданная христианскими установками, остается маловостребованной в сред-

невековой культуре, в значительной степени сохраняющей в структуре повседневности социоцентричную установку Античности.

В Новое время ситуация кардинально изменяется. Происходящие с конца Средневековья социокультурные изменения приводят к тому, что обозначенная христианской культурой возможность интроспекции актуализуется, и напряженная рефлексия становится одной из неотъемлемых черт новоевропейской культуры. Это приводит, в частности, к тому, что человек начинает замечать собственные состояния, на которые он раньше не обращал внимания.

γ) С усложнением социальной ткани и ростом рефлексии усложняется эмоциональная организация человека. Культура Средних веков обычно характеризуется как эмоционально бедная и холодная: высокий уровень смертности, в частности детской, обыденность насилия, функциональный характер брака как в семьях аристократов, так и простолюдинов не способствовали развитию утонченной эмоциональной организации. Описанные выше изменения функции и статуса семьи постепенно транслируются и на общество, что приводит к возрастанию аффективного индивидуализма, осмыслению таких эмоций, как нежность, умиление, смущение, почти неизвестных ранее, и значительному усложнению таких эмоций, как страх, стыд, радость.

Понятие скуки в западной культуре

Понятие скуки возникает как реакция языка на описанные изменения. В семантической структуре слов, соответствующих этому понятию, отчетливо выделяются два базовых блока, характеризующих два существенно различающихся типа скуки. Первый можно назвать *ситуативной скукой*: он представляет собой реакцию человека на внешние факторы (скучная книга, скучный собеседник, скучный разговор). Такая скука проходит, когда перестают быть актуальными вызвавшие ее обстоятельства. Второй тип часто обозначается как *экзистенциальная скука*. Данный тип связан уже не с внешним фоном, а с внутренним состоянием самого человека и представляет собой вид психического расстройства. Здесь скука вызывается потерей интереса уже не к конкретной ситуации, а к жизни в целом.

Из ряда европейских слов, характеризующих понятие скуки, наиболее показательны, пожалуй, французское *ennui* и немецкое

Langeweile (англо-американская система связанных с понятием скуки культурных смыслов распределена между относительно поздним *boredom* и *spleen* и *melancholy*). При описании *ennui* и *Langeweile* имеет смысл разделить уровень неотрефлексированного употребления и уровень интерпретаций. На уровне неотрефлексированного употребления изначально господствует ситуативная скука, экзистенциальная скука возникает на уровне интерпретаций.

В случае *ennui* можно говорить о трех базовых интерпретациях. Религиозная интерпретация выражена в текстах Паскаля и Боссюэ. В рамках этой интерпретации скука связана с несовершенством человеческой природы, выражаемая этим состоянием невозможность полноценного счастья демонстрирует изначальную онтологическую ущербность человека, отличающую его от Бога и святых. «Единственное, что утешает нас в наших бедах – это развлечения, и при этом они – самое большое из наших несчастий. Ведь, главным образом, из-за них у нас нет возможности подумать о самих себе, и мы мало-помалу перестаем ощущать с собой всякую связь. Не будь их, нас охватила бы скука, и эта скука побудила бы нас искать более надежный выход из положения. Но развлечения отвлекают нас, и мы незаметно движемся к смерти»; «Если бы человек был по-настоящему счастлив, как счастливы святые или Бог, то, чем меньше его развлекали, тем полнее было бы его счастье», – пишет Паскаль в «Мыслях».

Одним из авторов, предлагающих просвещенческую интерпретацию, является маркиза дю Деффанд. В отличие от Паскаля и Боссюэ, видящих причину скуки в природе человека, маркиза находит основания скуки в его слабой просвещенности, в промежуточном состоянии, когда он уже достаточно развит, чтобы осознавать свои психологические состояния, и недостаточно развит, чтобы уметь довольствоваться собой, быть интересным самому себе, уметь занять себя осмысленной деятельностью. В переписке с Вольтером и Горацием Уолполом маркиза неоднократно говорит о том, что она скучна самой себе, что у нее нет сил оставаться с собой наедине, и искренне восторгается своими корреспондентами, которые, с ее точки зрения, обладают достаточными ресурсами против *ennui*. «У меня нет больше средств против скуки, моя беда – в беспорядочном образовании. Медлительная и неповоротливая старость стала мне платой за невежество, ее груз кажется мне невыносимым. Я совсем не жалею о развлечениях молодости, и еще

меньше – о том, чем занимаются мне подобные и чем занималась я сама, но я смотрю на все это сегодня как на потерянное время. Я хотела бы обладать приобретенным вкусом, знаниями, любопытством, одним словом, тем, что могло бы меня занять, заинтересовать, доставить мне удовольствие», – жалуется она в письме Вольтеру.

Романтическая интерпретация скуки может быть выявлена в текстах Сенанкура или Шатобриана. В отличие от упомянутых выше авторов Сенанкур видит причину скуки не в самом человеке, не в его недостаточной образованности, а в конфликте между человеком и окружающим его миром. *Ennui* предполагает разрыв между беспредельностью, совершенством и бытийной плотностью воображаемого мира и ограниченностью, вялостью и эфемерностью мира повседневной жизни. Об этом с романтическим пафосом говорит герой Сенанкура: «Вокруг холод и пустота: человек прозябает словно в изгнании и из отвратительной бездны устремляется к этой воображаемой родине всей силой своего сердца, полного тоски (*ce cœur chargé d'ennuis*). Все, что занимает его в этом мире, все, что удерживает его здесь, превращается в унижительные оковы; и если бы не гнетущая скорбь, можно было бы посмеяться над самим собой. Когда воображение, перенесшись в этот лучший разумный мир, сопоставляет его с миром, где все утомляет и вызывает скуку (*tout fatigue et tout ennui*), нам трудно понять: то ли эта великая мечта – всего-навсего счастливое измышление, способное увести от реального бытия, то ли сама общественная жизнь наша есть уход от действительности на долгий срок».

Сопоставляя *Langeweile* с *ennui* на уровне неотрефлексированного употребления, следует заметить, что наряду с очевидной близостью значений имеют место и существенные отличия. Прежде всего, они проявляются в различии основных акцентов: если для *ennui* ключевым становится аспект порожденного ситуацией раздражения, неудовольствия, тоски, то для *Langeweile* (буквально – «долгое время») основным оказывается переживание пустого и медленно текущего времени, которое может иметь различные коннотации. Это приводит к тому, что *ennui* переживается в целом заметно более негативно, чем *Langeweile*. Факт нестрогого семантического соответствия между этими словами проявляется в переводах французских текстов на немецкий: *Langeweile* становится

основным переводом *ennui* лишь с XVIII в., но и в этот период для перевода *ennui* часто используются другие слова и выражения. Отмеченное различие наглядно выражено в анекдоте конца XVIII – начала XIX в.: одна дама, получившая французское воспитание и с предубеждением относившаяся к немецкой культуре, утверждала, что в немецком нет аналогов французскому *ennui*. Когда ей предложили в качестве эквивалента слово *Langeweile*, она ответила: «Ну что вы! *Ennui* намного страшнее».

Переходя к интерпретациям, нужно отметить, что романтическая интерпретация *Langeweile* существует только как отрицаемая и в целом чуждая немецкому духу позиция. Произведений, аналогичных в трактовке скуки произведениям Шатобриана и Сенанкура, здесь найти не удастся. Одно из возможных объяснений состоит в специфических особенностях немецкой культуры в целом и немецкого романтизма в частности, кардинально отличающих его от французского романтизма. Одна из ключевых интенций немецких романтиков – выявление бесконечного в конечном, стремление к целостности, в которой преодолевается индивидуальная незавершенность отдельного человека, и души отдельных людей становятся частями единой Мировой души, обретая при этом и всю полноту собственной индивидуальности. Идея целостности лежит и в основе историософских идей романтиков (например, в представлениях Новалиса о Золотом веке), и в мистическом пантеизме их религиозных представлений. Внимательная интроспекция, глубокий психологический анализ состояния души – предпоследнее слово немецких романтиков, но никак не последнее. Для французской традиции такое тяготение к монизму нехарактерно. Представление о целостности заменяется в ней жестким противопоставлением материального и идеального начала в человеке, а также человека и окружающего мира. Природа предстает в такой модели не как одушевленный организм, а как механизм, работа которого регулируется внешней ему силой. В этом случае бесконечное обретается субъектом не во внешнем мире, а в глубинах своего Я, что ведет к представлению об изолированной, атомарной личности. Следы такого представления мы находим и в романтической интерпретации *ennui*.

Интерпретация, которую по некоторым формальным признакам можно счесть романтической, но по сути – имеющая отчетливые просвещенческие характеристики, предлагается Шопенгау-

эром. Шопенгауэр говорит об экзистенциальной скуке и, сближаясь в этом аспекте с маркизой дю Дефанд, находит ее во внутренней порочности определенного рода людей, связанной как с их недостаточным интеллектуальным развитием, так и с их образом жизни, т.е. как с природными склонностями, так и с недостатком воспитания. Внутренне богатый человек всегда найдет, чем себя занять, и у него не останется времени и места для скуки.

Онтологическая интерпретация *Langeweile*, соотносимая с религиозной интерпретацией *ennui* у Паскаля, ярко представлена у М. Хайдеггера. В контексте его философии *Langeweile* становится голосом простоты, зовом вещей, вызывающих из глубин бытия, из глубин целостного в своей основе мира. Хайдеггер подчеркивает, что *Langeweile* – это не только скрытое в нас душевное переживание, это и нечто, исходящее от самих вещей, вопрошание вещей, итогом которого это переживание становится. Иллюстрируя это утверждение, он показывает, что скука, возникающая у нас при чтении книги, – это не наша психологическая реакция на текст, а объективное свойство самой книги, ее внутренней структуры. При этом то, что обычно вменяется книге в вину – пресность, монотонность, отсутствие разнообразия – становится у Хайдеггера выражением голоса простоты, непереносимой для современного человека.

Понятие скуки в русской культуре

Возникновение и дальнейшая эволюция понятия в русской культуре в значительной степени воспроизводит западные образцы, хотя обладает и рядом существенных особенностей. Слово «скука» почти не встречается в текстах до XVIII в. и весьма редко в первой половине XVIII в. Этимологически и по смыслу оно связано с глаголом «докучать» и существительным «докука», имеющими значение длительных и настойчивых просьб, вызывающих усталость и раздражение. «Скучать» выступает и как синоним к «докучать» (в конструкции «скучать кому-то», например, «Я собой никому не скучаю» (С.Т. Аксаков. Детские годы Багрова-внука)), но гораздо более характерное раннее значение выражается конструкцией «скучать кем-либо, чем-либо», где «скучать» имеет значение «тяготиться, испытывать тягостное чувство», т.е. передает состояние того, кому докучают («Г. Крестьянкин долго находился

в военной службе и, наскучив жестокостями оной, а особливо во время войны, где великие насилия именем права войны прикрываются, перешел в статскую» (А.Н. Радищев. Путешествие из Петербурга в Москву)).

Позднее в обыденной речи «скука» начинает употребляться как синоним «тоски» в ситуациях, когда жизненное пространство теряет привычную наполненность и в нем образуются пустоты, связанные с вынужденным бездействием, отсутствием близкого человека и т.д. («Нравственное состояние, как я уже и писал тебе, – тоска и скука, и, кроме того, думаю о тебе поминутно. Анька, я тоскую о тебе мучительно!» (Ф.М. Достоевский. Письмо А.Г. Достоевской 16 июня 1874 г.)). Это базовое значение служит основой для последующих интерпретаций, наделяющих слово новыми культурными смыслами и делающих его одной из значимых для русской культуры категорий. Отмеченный процесс происходит в конце XVIII в. и следует по времени за манифестом Петра III «О даровании вольности и свободы дворянству» (1762) и «Жалованной грамотой дворянству» Екатерины II (1785), что не случайно. В результате превращения дворянства в свободное от службы сословие, а также идущего с XVII в. процесса секуляризации культуры меняется общая структура повседневной жизни культурной элиты, жизнь лишается внешнего регулятива (спасение души, служение государству и т.д.) и становится как бы равной самой себе. Появляется необходимость в создании культурного института, который придавал бы такой самодостаточности мировоззренческие основания, задавал бы внешние регуляторы поведения в формирующейся структуре повседневности. Эту функцию и начинает выполнять свет, светское общество, воспроизводя в основных чертах уже сложившиеся западные (в первую очередь французские) образцы. Следует отметить, что многие элементы такого общества были заложены еще Петром I, но для Петра и его окружения светская жизнь не играла самодостаточной роли, она была лишь приложением к главному делу – строительству великой России. В конце Екатерининской эпохи, а затем при Павле I и Александре I приложение к делу для определенных групп российского общества превращается в дело, подчиняющее себе остальные ценности.

Скука отчетливо осознается как характерная черта светского стиля жизни в рамках самой традиции, но основной вклад в фор-

мирование структуры понятия вносится критиками этой традиции, в большинстве своем заметно упрощающими реальное положение дел. В такой критически заостренной интерпретации основные мировоззренческие ориентиры светского человека выглядят следующим образом. Целью его жизни объявляется удовольствие. Задача по проведению времени с получением на каждом этапе наибольшей массы удовольствия становится для него главной мировоззренческой задачей, вполне сопоставимой с задачей спасения души для христианина или создания процветающего государства для государственного деятеля. Это приводит к существенной трансформации ключевых с точки зрения предшествующих традиций ценностных установок. То, что в других случаях выступает как самоцель, здесь превращается в один из элементов светского церемониала, точнее, замысловатой светской игры, составляющей жизнь. Напряженное вопрошание Сократа или аскетическая проповедь Франциска Ассизского звучат в рамках этого дискурса крайне нелепо. По сложившемуся канону светский человек должен без особых усилий поддерживать непринужденную беседу как о Сократе, так и о Франциске Ассизском, но ему не следует увлекаться, относиться к чему-либо слишком серьезно. Чрезмерная серьезность выдает игрока, плохо освоившего правила, и, как слабый французский или неискusstность в танце, вызывает лишь снисходительную улыбку.

Для осмысления феномена скуки важны также обязательный начальный уровень светского образования и вариативность жизни (можно провести вечер в театре или на балу, остаться на лето в столице или уехать в имение), предполагающие возможность самостоятельного выбора и теоретической рефлексии, т.е. взгляда со стороны на течение повседневности. Такая возможность отличает светскую субкультуру от других культурных систем, повседневную жизнь в которых также можно охарактеризовать как равную самой себе, например, культуры русского крестьянства, строящейся вокруг земледельческого цикла, или какой-либо иной традиционной культуры.

Скука возникает как естественное следствие принятых ценностных установок. Описанный социокультурный фон дает возможность проследить и последовательную трансформацию ситуативной скуки в экзистенциальную. Ситуативная скука является в описанных рамках неизменным атрибутом повседневной жизни, ста-

новясь такой же характеристикой состояния человека, как голод, жажда и т.д. Восприятие жизни как наслаждения требует особого разнообразия пищи для души и тела. Наслаждение предполагает постоянную изменчивость и смену впечатлений, широкий спектр воздействий на зрительные, слуховые, вкусовые и другие рецепторы. В этом смысле хороший концерт находится в одном ряду с вкусным обедом: в обоих случаях речь идет о получении как можно большей массы удовольствия. Монотонность и однообразие порождают пресыщенность и скуку, которую можно описать как потерю эстетическими рецепторами должной чувствительности. Скука такого рода «вовсе не исход внутреннего горения мысли, назойливых, страстных стремлений. Это – “спорадические симптомы”, как выражаются медики. Это – временное неудовлетворение прочных, неустанных позывов. В данную минуту аппетит не утолен... Но средств к утолению как много у бытовых людей. Скучновато здесь вот, в этой столице, скончался или не задался сезон, мало приманок, новости и скандалы бледны; уехала Патти, женщины не щеголяют телом или многие носят траур, вон! – вагон мчит в другую столицу, или в Монако, или в Баден, или в Трувиль...» (П.Д. Боборыкин. Солидные добродетели). Интересной параллелью к этому высказыванию служат обращенные к Чичикову слова Петра Петровича Петуха: «Да отчего же скучать? помилуйте!.. Мало едите, вот и все. Попробуйте-ка хорошенько пообедать. Ведь это в последнее время выдумали скуку. Прежде никто не скучал... Да и не знаю, даже и времени нет для скучанья. Поутру проснешься – ведь нужно пить чай, и тут ведь приказчик, а тут и на рыбную ловлю, а тут и обед. После обеда не успеешь всхрапнуть, а тут и ужин, а после пришел повар – заказывать нужно на завтра обед. Когда же скучать?»

Ограниченность способов получения удовольствия ведет к тому, что наиболее требовательная часть социума перестает удовлетворяться имеющимися возможностями и начинает искать все более и более изысканные способы эмоционального возбуждения, а исчерпав их, оказывается во власти уже экзистенциальной скуки. Подобная динамика описана, например, Н.В. Успенским в романе «Издалека и вблизи»: «Рассуждения графа вертелись на двух положениях, что жизнь есть наслаждение, и пустая и глупая шутка. Первое положение требовало, чтобы человек, подобный графу, катался как сыр в масле; второе приводило к тому, что самое лю-

безное дело покончить с собою... вот дерево, думал граф: что оно такое, к чему оно? Сделать стол, притолку? Или вот птица таскает себе гнездо: для чего это *perpetuum mobile*? Или, например, я: имею великолепный дом, изысканно ем, пью, по моде одеваюсь, но к чему все это? К чему все мое состояние? К чему я сам, наконец? “Не стоит жить”, – решил граф, грустно покачав головою...

“Но может быть, – рассуждал граф, – с моих глаз спадет эта таинственная завеса; может быть, ученые скоро доберутся до настоящего смысла жизни и в газетах вдруг появится объявление: “Нет более скуки!”

“Но ведь это вздор, соглашался сам граф: такого объявления никогда и быть не может”.

“Стало быть, – вмешивался невидимый оппонент, – скука будет год от года пожирать тебя с большим ожесточением; а все испытанные тобою средства от нее оказались недействительными; чего ты не перепробовал? И петербургские рысаки были в полном твоём распоряжении, и балеты, и оперы, и женщины, от которых у тебя до сего времени оскомины, все это извела твоя душа. Что же теперь тебе остается делать?”»

Аналогичным образом русская либеральная критика описывает жизненные установки Онегина и Печорина, говоря о «вечной скуке праздности» и «танталовых муках», на которые они обречены, лишённые возможности «положительного труда, который приносил бы действительную пользу людям» (А. Скабичевский). Скука является и одной из основных характеристик состояния Свидригайлова, эмоционально коррелируя в его описаниях с образом деревенской баньки с пауками.

Выход за пределы светской культурной модели добавляет к понятию скуки новые культурные смыслы, органически замыкающие описанный выше смысловой ряд. Скука возникает там, где собеседник теряет «лица необщее выраженье», где он начинает воспроизводить набившие оскомину клише, общие места, штампы. Она становится произвольной ответной реакцией на обезличенность. Сначала у Гоголя, а затем у Достоевского, Л. Андреева, Набокова скука получает метафизическое измерение, наряду с категорией «пошлости» выступая как характеристика бытия, лишённого смысла и подлинности, бытия-декорации, где внешние признаки жизни скрывают прячущуюся за ними пустоту. Царство скуки – царство «мертвых душ», уездный город NN, мир, окружающий

Цинцинната Ц. Гоголевское «Скучно на этом свете, господа!» в контексте гоголевского творчества выражает связь скуки с небытием и смертью. Потом этот мотив будет устойчиво воспроизводиться в литературе второй половины XIX и XX в. («Вы правы, мне нечего рассказывать. Вы живете, Бессонов, а я нет. Мне просто – скучно. – Чем вы занимаетесь? – Ничем». (А.Н. Толстой. Хожение по мукам)).

Подводя итог, следует заметить, что в русской традиции, в отличие от западной, категория скуки не становится объектом пристальной рефлексии и не ведет к появлению экзистенциальных интерпретаций, аналогичных трактовкам Паскаля или Хайдеггера, или столь же отчетливо выраженных романтических интерпретаций, какие мы находим, например, в текстах Сенанкура. Базовым в данном случае оказывается социальное измерение скуки, однако, в отличие от просвещенческого понимания, акцент здесь делается не на недостатке образования и воспитания, а на несовершенстве социальной модели. При этом заданный социальный дискурс обретает метафизические обертона (связь скуки с небытием и смертью), отсутствующие или предельно ослабленные в европейском контексте.

Список литературы

1. *Свендсен Л.* Философия скуки. – М.: Прогресс-Традиция, 2003. – 256 с.
2. *Goodstein E.S.* Experience without qualities: boredom and modernity. – Stanford: Stanford univ. press, 2005. – 461 p.
3. *Heidegger M.* Die Grundbegriffe der Metaphysik: Welt-Endlichkeit-Einsamkeit // *Heidegger M.* Gesamtausgabe. Bd. 29/30. – Frankfurt a. M.: Klostermann, 1983. – 542 S.
4. *Kessel M.* Langeweile. – Göttingen: Wallstein. Verl., 2001. – 399 S.
5. *Kuhn R.* The demon of noontide. Ennui in western literature. – Princeton (N.J.): Prinseton univ. press, 1976. – XVI, 395 p.
6. *Lettres de madame du Deffand.* – P.: Mercure de France, 2002. – 984 p.
7. *Spacks P.M.* Boredom: the literary history of a state of mind. – Chicago: Univ. of Chicago press, 1995. – 290 p.

Т.Н. Красавченко

ЭСТЕТИЗМ

Эстетизм (aesthetic movement, англ.) – направление в английском искусстве и литературе 80–90-х годов XIX в., представленное писателем, теоретиком и историком искусства Уолтером Патером (Пейтер) (1839–1894) и группой поэтов и художников, теоретиков литературы и искусства – Артуром Саймонсом (1865–1945), Обри Бердслеем (1872–1898), Оскаром Уайлдом (1854–1900), Эрнестом Даусоном (1867–1900), Джоном Дэвидсоном (1857–1909) и др., объединившимися вокруг журналов «Желтая книга» (The Yellow Book, 1894–1897) и «Савой» (The Savoy, 1896), своеобразных духовных наследников «Ростка», журнала прерафаэлитов. У. Патер, связующее звено между прерафаэлитами и эстетам конца XIX в., отверг моральное начало в эстетике как прерафаэлитов, так и историка, искусствоведа Джона Рёскина (1819–1900), оказавшего на них существенное влияние, и отказался от взгляда на искусство как средство воспитания человека в духе добра. На Патера (а через него и на эстетизм 90-х) произвела впечатление (получившая хождение во Франции еще в первой половине XIX в.) доктрина «искусства для искусства», утверждавшая самодостаточность искусства, ненужность для него моральных или политических целей, и в частности эстетика парнасцев, отрицание Теофилом Готье (в предисловии к роману «Мадемуазель Мопен», 1835) прагматического начала искусства, его полезности. В «Очерках по истории Ренессанса» (1873, в последовавших дополненных изданиях – «Ренессанс»), главным образом о художниках и поэтах итальянского Возрождения, Патер писал о «жажде красоты, любви к искусству ради искусства» и обосновывал принцип субъективизма в художественной критике, убежденный, что представление о прекрасном

всегда субъективно, объективный критерий просто не существует. Задача критика – выразить свои личные впечатления от произведения искусства, не давая ему оценку и не включаясь в полемику. В его истолковании произведения художников Возрождения обретают черты аморальности: в загадочной улыбке Леонардовой Моны Лизы он прочитывает «животное начало Греции», сладострастие Рима, мистицизм Средневековья, грехи Борджа. Античность, как и Ренессанс, кажутся Патеру эпохами безудержных чувственных наслаждений, культа красоты; в стремлении примирить языческую чувственность Античности и христианские идеалы Средневековья он проявляет интерес к переходным эпохам, когда уживаются вера и безверие, язычество и христианство. В романе «Марий-эпикурец» (1885) – об умеренном эпикурейце, разумно наслаждающемся жизнью, сочетающем ее радости с верой, Патер «гармонизировал» разрыв духа и плоти, присущий прерафаэлитам. Эстетство Патера выражено в цикле новелл об исторических или вымышленных персонажах – «Воображаемые портреты» (1887), где телесная красота языческого бога, оказавшегося в средневековом мире, противоречит природе христианства, т.е. бестелесная христианская красота и бездуховная языческая оказываются трагически непримиримыми. Патер непосредственно предваряет эстетизм 90-х и в том, что произведение искусства ценно для него прежде всего формальным совершенством, виртуозностью отделки; высший род искусства, с его точки зрения, – музыка, и всякое художественное произведение должно стремиться к чистой музыкальности.

Выход первого же номера ежеквартальника «Желтая книга», издававшегося Джоном Лейном (1854–1925) и редактируемого писателем Генри Гарлендом (1861–1905), вызвал бурную реакцию, не стихавшую все последующие три года издания журнала. В нем публиковались писатели, художники, критики – Г. Джеймс, Э. Госс, А. Беннет, Ричард Ле Галльенн, Даусон, Бердслей, поэт Уолтер Сикерт, фельетонист и романист Макс Бирбом и др. С января 1896 в течение года вышло восемь номеров. Леонард Смитерс издавал «Савой», пригласив в качестве редактора художественного отдела Бердслея (с 1895 г. тот не печатался в «Желтой книге»), а литературного отдела – поэта, теоретика английского символизма, близкого друга Бердслея – А. Саймонса. Вокруг «Савоя» группировались те же – Даусон, Дэвидсон, Бирбом, О. Уайлд, были близ-

ки к журналу У.Б. Йейтс и Г. Джеймс, в нем печатался Дж. Конрад. «Савой» был принят лучше «Желтой книги», хотя из-за эпатажной заметки Саймонса в первом номере «От редакции» у него появилось много врагов, а материальный неуспех журнала, планируемого как общедоступный по цене, привел к его быстрому закрытию.

Программные тезисы эстетизма: искусство безразлично к нравственному и безнравственному, оно выше жизни и может, как заметил Саймонс в предисловии ко второму изданию своего поэтического сборника «Лондонские ночи» (1895), иметь мораль в качестве прислужницы, но само никогда не станет ее служанкой, ибо принципы искусства вечны, тогда как принципы морали меняются с течением времени. Английские эстеты выступали против устоев респектабельного общества, самодовольной идеологии викторианства, резко критиковали материализм и реалистическую эстетику как его порождение, пренебрежительно отзывались о классиках реализма, считая их метод поверхностным, особо доставалось вульгаризированным формам материализма – позитивизму, социальному дарвинизму – философской основе натурализма. Писатель Артур Во в статье «Сдержанность в литературе» в первом номере «Желтой книги» утверждал, что произведения, воспроизводящие реальную жизнь, не относятся к тому виду литературы, которому суждено пережить «треволнения столетий». Саймонс в книге «Символистское движение в литературе» (1899), представляя дотоле почти неизвестных в Англии французских символистов, писал о «восстании против всего, имеющего дело с внешней стороной явлений, против риторики, против материалистической традиции...»¹

Кредо эстетизма – преобразование порока в эстетически прекрасное, расцениваемое как высшая магия искусства, как очарование откровенности, безумие храбрости, открывающей запретные двери, как эпатаж «гвардии морали», как намеренно виртуозный скандал.

Бердслей и Уайлд – центральные фигуры английского эстетизма, вызвавшие восторги подлинных ценителей и бурю негодования фанатичных охранников старых заветов, знаменуют собою два крупных скандала в английской литературе, искусстве, морали. Иллюстрации Бердслея к «Желтой книге» сразу вызвали бурю негодования против художника, дерзнувшего пренебречь пуритан-

ской стыдливостью соотечественников, искажившего строение человеческого тела не для комического эффекта, как у карикатуристов, а для придания... большего изящества и живой психологической индивидуальности образам: даже в уродствах, искривлениях, удлинении он сохранил своеобразную гармонию пропорций и безупречную анатомию при всей патологичности вымысла. Иные из его образов в своем гермафродитном уродстве кажутся порождением развращенного сознания, в других, наоборот, – вдохновением моралиста, сатирика, намеревающегося раскрыть и наказать грубые инстинкты и порочные вожделения. Парадоксы Уайлда, как и эксцентриады Бердслея, выявлявшего невинность святого через изображение его половых признаков или надевшего шляпу на библейскую Иродиаду, – эпатировали общество, стимулировали скандал и служили для художников двигателем творчества.

В Бердслее видели графического выразителя взглядов и идей эстетизма как художественного и литературного направления. Он иллюстрировал «Пьеро минуты» Э. Дausона, драматические сочинения Дж. Давидсона, «Лисистрату» Аристофана, «Вольпоне» Б. Джонсона, произведения О. де Бальзака, Г. Флобера, А. Доде, А. Дюма-сына, Э.А. По, любимую им «Манон Леско», задумал иллюстрированное издание перевода на английский «Опасных связей» Шодерло де Лакло, но успел сделать лишь поразительный портрет виконта Вальмона. Но для понимания природы эстетизма и его истории особенно важно творческое взаимодействие Бердслея с Уайлдом. Несмотря на то что все его 16 рисунков к драме «Саломея» (1893) самостоятельны и не связаны с текстом, трудно найти более точный, столь экспрессивно передающий красоту извращенного, безобразного, комментарий к духу и стилю Уайлда, а в мировом искусстве – более выразительную библейскую Саломею, хотя Бердслей и надевает на нее парижскую шляпу, а в финале хоронит в серебряной пудренице. Бердслей создал совершенно новый в искусстве женский тип, именно в образе женщины передав дух своего времени, его порочные роскошь и игру воображения.

Литературные опыты самого Бердслея – его афоризмы «Застольной беседы», блестяще написанных писем, неоконченная, откровенная, стилистически изысканная повесть «История Венеры и Тангейзера» (о немецком рыцаре, превратившемся в изящного кавалера в завитом парике и костюме энкруайабль, с веером и тростью), опубликованная под названием «Под холмом» в первых но-

мерах журнала «Савой» (опубликованных без цензурных купюр в 1907 г.), стихотворения «Баллада о цирюльнике» и «Три музыканта» (рус. пер. М. Кузмина), а также перевод 101-й оды Катулла (опубликованной в том же журнале) – по значимости не равноценны его художественной практике, но это характерные образцы нарочито роскошной поэзии, изначально связанной с именем Уайлда.

Важную роль в философии эстетизма играл идеал сильной аморальной личности, которой «все дозволено». Это очевидно в лирике любовных наслаждений Даусона, эротических рисунках Бердслея, соответствующих им страницах его повести, в философии наслаждения, проповедуемой лордом Генри и реализуемой в жизни Дорианом Греем в романе «Портрет Дориана Грея» Уайлда, в его «Саломее».

В повести Бердслея «Под холмом», как и в новеллах Патера или драматургических ремарках Уайлда, обычно соотношение персонажей и изображений природы с картинами известных художников, другими литературными произведениями, т.е. эстетизация литературы – творчество сквозь призму искусства. «Одна из величайших трагедий моей жизни – смерть Люсьена де Рюампре», – восклицает герой одного из диалогов Уайлда².

Идеал искусства для эстетизма – музыка как самый «чистый», самый беспредметный вид искусства. Недаром в 1895 г. Бердслей создал «музыкальные» рисунки к «Тристану и Изольде» и Шопену.

По мнению русского поэта и искусствоведа С.К. Маковского (1878–1962), эстеты конца века – «изысканные поэты нового возрождения или так называемого упадка», и прежде всего Бердслей, Уайлд, прославляли тот культ красоты, которому «служили и Флобер, Готье, Россетти, Бодлер...»³ В целом своеобразие эстетизма в том, что он порочен, но «не греховен», находясь в сфере интеллектуально-чувственных, демоничных соблазнов, вне рамок обыденной морали, в сфере искусства, где дозволенное и недозволенное диктуются самовластной волей гения и подчиняются суду эстетических законов. С точки зрения христианской морали он просто вне закона.

В сущности и Бердслей, и в значительной мере Уайлд, как отмечалось в критике, принадлежат к той же «артистической семье», что и Ш. Бодлер, П. Верлен, Ж.А. Барбе д'Оревиля, Ф. Ропс. Мысль о зле приняла в их воображении невиданные, причудливые

формы и образы, утонченная извращенность сочеталась со сладострастием и мистицизмом.

Эстетизму, отрицавшему познавательную функцию искусства наряду с иррационализмом, культом подсознательного в творчестве, признанием приоритета интуитивного начала в искусстве, присущи сочетание религиозного скептицизма с мистикой, напоминающее о прерафаэлитах. Мистические мотивы звучат в стихах божественного поэта Даусона, жизнь и творчество которого, возможно, не без умысла самого поэта, перекликаются с судьбой его любимого французского поэта Верлена; гедонист Бердслей незадолго до смерти, в 1897 г., принял католицизм.

Эстетизм и его последователи высмеивались в известном юмористическом еженедельнике «Punch» («Панч»), в опере англичан У. Гилберта и А. Салливена «Терпение» (1881) и др. Эстетизм сыграл свою роль в борьбе с натурализмом, выявив преимущества художественного вымысла, воображения и мастерства художника перед копией жизни. Бердслей оказал воздействие на поэтов Ш. Бодлера, И. Анненского, А. Блока, А. Белого, В. Брюсова, посвятившего ему «Habet illa in alvo» («Она понесла во чреве», лат.), – как, в сущности, и на всех классиков-эстетов XX в., в их числе В. Набокова, обладавшего, как и Бердслей, виртуозным владением филигранью гротеска, любовью к шахматным ходам, раздвоенным влечением к классической четкости обрисовки положений и их искривленности, сочувствием и одновременно безжалостностью к человеку.

Примечания

¹ *Symons A.* Symbolist movement in poetry. – L.: W. Heinemann, 1899. – 197 p.; Rev. and enl. ed. – N.Y.: E.P. Dutton, 1919. – 429 p.

² *Wilde O.* Intentions and Soul of Man. – L.: Methuen a. Co., 1908. – 334 p.; First publication 1891.

³ *Бердслей О.* Рисунки. Проза. Стихи. Афоризмы. Письма. Воспоминания и статьи о Бердслее. – М.: Игра-техника, 1992. – С. 252.

Вл. Ильин

СУДЬБА ЛЮДЕЙ ЭЛИТЫ В НАШУ ЭПОХУ*

Мы уже давно вошли в эпоху скрытого или открытого гонения на подлинную элиту и стремления совершенно элиминировать ее или даже физически убить.

Элиту не нужно смешивать с гениальностью, хотя, как правило, гений и есть вершина, увенчание элиты. Ненависть толпы и ординарного человека к гению и крестный путь гения, превращающий того, кто носит этот поистине страшный дар, как бы в человека проклятого, или, во всяком случае, «заклятого», как бы вне закона находящегося, – вещи хорошо известные. «Смерть Сократа и распятие Христа принадлежат к самым характерным признакам человечества», – совершенно справедливо сказал Шопенгауэр. Пушкин вторит ему и бросает толпе вызов:

О люди, жалкий род, достойный слез и смеха!

Жрецы минутного, поклонники успеха!

Как часто мимо вас проходит человек,

Над кем ругается слепой и буйный век,

Но чей высокий лик в грядущем поколенье

Поэта приведет в восторг и в умиление!¹

Проблемы элиты и ее судьбы в нашу эпоху коллективистического надругания над человеческой личностью и над человеческим достоинством не совсем совпадают с темой гения и его судьбы во всех временах и народах. Ведь элита есть тоже *коллектив*. Правда, коллектив несравненно меньшего размера сравнительно с тем коллективом, внутри которого он живет, но все же коллектив.

Что представляет собой тот малый коллектив внутри большого, который мы именуем «элитой»? В старину этот малый коллектив именовался аристократией ума и таланта – такое именование

было довольно точным – для тех обществ и культур, которые сами стояли на достаточно большой высоте, чтобы выделить из себя, т.е. всех своих клеток сверху донизу, такую аристократию, как правило, редко и лишь частично совпадавшую с тем, что просто именовалось аристократией, т.е. родовой знатью. То же придется сказать о вхождении в элиту аристократии денежной. Так или иначе, но когда мы произносим слово «элита», то всегда мыслим при этом отбор по какому-либо признаку. С тех пор, как родовая аристократия была устранена и частью истреблена в процессе так называемых «буржуазных революций» (во Франции этим истреблением занимались «сенкюлоты» и организованные ими террористические корпорации), а влияние и авторитет аристократии денежной (она могла быть и потомственно-денежной) ослаблены социальными движениями, под элитой стали разуместь отбор согласно разным категориям умственно-духовной деятельности: может идти речь об элите научной, философской, артистической, писательской...

Как правило, элита лишена организационного признака и характеризуется естественным тяготением людей одинаковой духовной деятельности, где отдельный представитель такой деятельности мог бы быть понят и оценен, ибо имел бы там «общий язык». Язык этот, как правило, был малодоступен или вовсе не доступен «человеку улицы» – откуда отчуждение последнего от элиты или же прямо противоположное желание этот язык постигнуть, и тем самым стать «элите» близким, и даже вовсе войти в нее. Таким образом, в понятие элиты неизбежно вносился признак корпоративности, даже очень типичный корпоративно-цеховой дух, хотя повторяем, без внешней официальной организации. Последняя в наше время имеет явную тенденцию заменять, именно через внешнюю организацию, элиту корпорацией и даже чем-то вроде профессионального союза, порою вовсе сливаясь с последним по принципу «юридического лица» и единства материальных и профессиональных интересов. Но такое перерождение элиты в профессиональный союз должно быть в известном смысле понято как один из путей исчезновения элиты, правда, легкий, безболезненный, это, так сказать, «элитная эвтаназия»... Однако в наше время наблюдается другой, более зловещий и более драматический, и даже трагический, путь исчезновения элиты через оспаривание у нее со стороны «большого коллектива» прав вообще на существо-

вание и через ее насильственное подавление; мы в нашем очерке имеем в виду собственно этот трагический путь исчезновения элиты через ее «убиение» в прямом или косвенном смысле.

Всё начали прямые предшественники большевизма и, попросту говоря, большевики до Ленина и Сталина. Эти большевики до Ленина и Сталина – русские нигилисты, шестидесятники и семидесятники, включая и разные формы революционного народничества и радикализма, нередко и позитивизма. Достаточно только заглянуть в произведения таких писателей как Писарев, Чернышевский, Добролюбов, не говоря уже о Белинском, чтобы убедиться в том, что здесь мы имеем планомерный обскурантский гасительский поход против всего того, что имеет в себе малейший признак искры Божией. Это касается решительно всего и решительно всех направлений, пусть даже материалистических или позитивистических. Так, например, был затравлен и доведен до самоубийства заведомой клеветнической травлей Варфоломеем Зайцев, блестящий русский биолог Владимир Онуфриевич Ковалевский, основатель научной палеонтологии, личность которого вызвала восторженные похвалы самого Чарльза Дарвина. Невероятной травле подвергся со стороны Чернышевского гениальный русский геометр Лобачевский. Ушаты помоев вылил Писарев на Пастера, на братьев Гримм, Шекспира, Рафаэля... То же проделал Белинский с лучшими произведениями Гёте, Шеллинга, Пушкина, Гоголя. Михайловский с Тургеневым, Ткачев, Скабичевский с лучшими произведениями Льва Толстого, и так без конца. Конечно, если бы этим лицам была дана полицейская или государственная власть, они бы несомненно ФИЗИЧЕСКИ ИСТРЕБИЛИ ВСЮ ЗАПАДНУЮ И РУССКУЮ ЭЛИТУ И УНИЧТОЖИЛИ БЫ ВСЮ ЭЛИТНУЮ ПЕЧАТЬ. В этом они недвусмысленно признаются на страницах «Современника», «Русского Слова», «Дела», «Катехизиса революционера».

«Золотое время» для русской элиты началось в России только после подавления революции 1905 г. В сущности, настоящая элита и появилась в России в промежутке между двумя революциями. Она была кроваво и начисто сметена большевизмским чекизмом.

Причины вражды большевизмского чекизма (марксизма) к элите многообразны. Но сюда входит не только мотив политический – истребление мозга враждебного коммунизму направления. Имеются в наличии по крайней мере еще две причины: невозможность конкурировать большевизмской безграмотной и совершенно

бездарной полуинтеллигенции с подлинными мастерами духовно-творческой работы и принципиальная вражда охлократии (каковой является тоталитаризм и диктатура масс) ко всем высшим типам жизни и творчества.

Сожжение бесценных рукописей гениального математика Ляпунова, после чего он застрелился (факт тщательно скрываемый большевиками) – явление именно этого порядка. Мартиролог уму-чеченной и убиенной большевиками российской элиты составил бы томы и томы.

У нацистов эта война приобрела другой, но столь же отвратительный характер. Не только истреблялась своя духовная элита, если она была подозреваема в «гуманизме», но особенно жестоко и мучительно убивалось все породистое и мало-мальски талантливое, что не принадлежало к «избранной нации». Обвинять в этом одних немцев было бы верхом несправедливости. Здесь немцы были учениками. Подобного рода массовые злодеяния, где истребление духовной элиты было лишь частью общего плана, есть характернейший признак эпохи революции, открытой в 1789 г., когда казнили химика Лавуазье, астронома Байи и поэта Андре Шенье. Вспомним знаменитые слова прокурора революционного трибунала Кофиньяля: «Республика в ученых не нуждается».

Характерный признак нашей эпохи – культ посредственности и «общего уровня». Толпы человеческие никогда не любили того, что поверх «общепринятого». По словам Тютчева:

*Свет не таков: борьбы, разногосья –
Ревнивый властелин – не терпит он,
Не косит сплошь, но лучшие колосья
Нередко с корнем вырывает вон².*

Этой горестной теме Пушкин не раз посвящал свои негодующие сарказмы и боль своей души, пока сам не был убит, да еще дважды. В первый раз от рук тогдашнего общества, о котором он сказал:

*И даже глупости смешной
В тебе не встретишь, свет пустой³.*

А во второй раз, уже после смерти, когда его произведения были подвергнуты недостойному, бездарному, глупому и пошлому

надругательству Писарева, властителя дум тогдашней молодежи, нигилистических недорослей, возглавлявшихся не только одним Писаревым. Здесь не мешает вспомнить, что тот же Писарев с грязью смешал Лескова, продолжая красоваться на пьедестале большевизма в качестве одного из отцов «материализма», назначение которого неизменно одно и то же – истребление ума и таланта.

Мы живем, помимо прочих прелестей, еще и в эпоху сверхпошлости, которая просочилась повсюду, культа серой бездарности и обожания arrogantной сверхпошлости. Одна из важнейших причин гонения на отдельных людей элиты, как и на самый принцип элитности – та, что элита и ее представители являют собой «ведущий образ» не только в духовном, но часто и в физическом смысле. «Ведущий образ» – по счастливому выражению Ф. Кренкеля – обладает загадочной способностью формировать по своему образу и подобию всех тех, кто им захвачен, кто им увлечен – независимо от собственного происхождения. Впрочем, и без этого всем известно, до какой степени образ жизни, мысли и занятия отражается и на лице, и на всем внешнем облике человека. Отсюда ненависть черни совершенно инстинктивная, но тем более стихийная и убийственная, палаческая в отношении всех тех, кто отличается от черни (даже если она по крови «знатна»). У Замятина есть рассказ «Дракон», очень хорошо передающий эту ненависть, кончающуюся убийством. *Ненависть эта отнюдь не социального происхождения и тем более не национального. Ненависть к элите – чисто духовная*, если угодно, в известном смысле бескорыстная. Но тем более велика сила беспощадности этой ненависти.

Особенно ярко сказывается эта вражда в одноименной среде, например, в артистической, в ученой («профессорской»), в среде духовенства. Здесь вытеснение, «выживание» людей элиты особенно характерно и беспощадно.

Из этого выясняется, что принадлежность к корпорации людей умственного труда или какого-либо искусства еще далеко не означает «элитности». И обратно, можно принадлежать к тончайшей элите и не иметь с людьми соответствующей профессии ничего общего, даже жестоко враждовать с ними, как это мы, например, видим на примере Шопенгауэра. Как правило, общая масса «профессоров», «писателей» и «артистов», пожалуй, должна быть отнесена к «антиэлите», к «черни» в еще большей степени, чем ничего общего как будто с наукой или с искусством не имеющие.

Более чем когда-либо человек элиты переживает мир как пустыню, населенную мерзкими чудовищами – из породы тех, которых Татьяна видит в своем вещем сне:

Один в рогах с собачьей мордой,

*Другой с петушьей головой,
Здесь ведьма с козьей бородой,
Тут остов чопорный и гордый,*

.....

*Вот рак верхом на пауке,
Вот череп на гусиной шее
Вертится в красном колпаке,
Вот мельница вприсядку пляшет
И крыльями трещит и машет...*

По замыслу Пушкина, Таня – вершина элитной утонченности, духовного аристократизма, и ее сон – символика окружающего ее мира «как все». Язык же и мысли этого мира, в котором «нет ни капли толку»:

*Лай, хохот, пенье, свист и хлоп,
Людская молвь и конский топ! ⁴*

Какое расстояние отделяет человека от зверя? Оно равняется расстоянию, отделяющему человека от беса. И символика сна Татьяны это показывает.

Зато и мстят же «обыкновенные люди», «чернь» «людям элиты». И убийство – еще лучший исход. Ныне наступило нечто худшее: *ПЕРЕОЦЕНКА ЦЕННОСТЕЙ НАВЫВОРОТ*. Не ум, а тупейшая шутовская глупость в почете. Не красота, но омерзительное безобразие. Не остроумие, но тупейшее меднолобие. Не музыкальный голос, но козлиное блеяние и хрип удушенника. Не танцы, но идиотское дрыганье и кретиничный оскал до висков... А элита – пусть убирается подобру-поздорову – хотя ныне в мире так тесно, что ей, да еще без денег, нет места даже и на кладбище.

Примечания

* Печатается по тексту: *Ильин Вл.* Судьба людей элиты в нашу эпоху // Новый журнал. – N.Y., 1977. – Кн. 126. – С. 81–87.

¹ *Пушкин А.С.* Полководец (1835).

² *Тютчев И.* Две силы есть – две роковые силы...

³ *Пушкин А.С.* Евгений Онегин. (1869).

⁴ *Пушкин А.С.* Евгений Онегин. (1869).

С.Я. Левит

**ГУМАНИТАРНОЕ ЗНАНИЕ И ВЫЗОВЫ ВРЕМЕНИ.
(К 20-летию выхода сериальных изданий ИНИОН РАН)**

«Опять, как в годы золотые»¹, мы с чем-то боремся. Увы! В 2000 г. содружество ученых отбило у чиновников культурологию, а сейчас впали в немилость все гуманитарные науки. Да что науки – замахнулись на Академию наук, которая существует около 300 лет и умножает духовную славу России. Вот таков контекст. А текст иной: более 20 лет тому назад в российской культуре с ее всемирной отзывчивостью открылись, наконец, неизвестные «культурные пласты» мировой гуманитарной науки и появилась надежда ее более плодотворного развития в будущем.

В 90-е годы XX в. стали доступными переводы фундаментальных работ крупнейших западных мыслителей, посвященные про-

¹ Блок А. Россия // Александр Блок. Собр. соч.: В 6 т. – Л.: Художественная литература. – Т. 2: Стихотворения и поэмы, 1907–1921. – С. 97. В этом стихотворении, которое начинается так:

*Опять, как в годы золотые,
Три стертых треплются шлеи,
И вязнут спицы росписные
В расхлябанные колеи...*
есть такие строки о России:

.....
*Не пропадешь, не сгинешь ты,
И лишь забота затуманит
Твои прекрасные черты...*

И это вселяет некий оптимизм, несмотря на фантастическую, неиссякаемую и труднообъяснимую энергию разрушения.

блемам философии, осмыслению культуры и культурных процессов с разных методологических позиций. Переводы работ З. Фрейда, С. Кьеркегора, А. Шопенгауэра, К. Леви-Строса, К. Ясперса в серии «Мыслители XX века» издательства «Республика» оказали огромное влияние на развитие гуманитарных наук.

В ИНИОН РАН в 90-е годы выходят переводы Э. Мунье, Г. Мадинье, М. Бубера, К. Ясперса, К. Манхейма, В. Виндельбанда, Д. Флуссера, Э. Фромма² и др.

Возникла потребность в целенаправленной издательской политике в рамках ИНИОН, в разработке проектов серий книг, дающих научной общественности представление об опыте исследований культуры в западной науке, трансляции основополагающих ориентаций классической философии в культурологические исследования.

Постепенно сложилась «Программа научно-информационного обеспечения фундаментальных исследований культуры». Первоначально она включала переводы, а затем дополнялась сериями книг отечественных авторов. Эта программа предлагалась многим издателям, но диалог по разным причинам не возникал. Наконец, М.М. Скибицкий познакомил меня с директором издательства «Юристь» и началась работа.

В 1992 г. была основана серия «Лики культуры», и с 1994 г. в издательстве «Юристь» вышли в свет переводы классиков культурологии, философии, социологии³.

² Мунье Э. Персонализм. – М.: ИНИОН РАН, 1993. – 129 с.; Мадинье Г. Сознание и любовь. – М.: ИНИОН РАН, 1995. – 135 с.; Ясперс К. Философская вера. – М.: ИНИОН РАН, 1992. – 150 с.; Бубер М. Проблема человека. – М.: ИНИОН РАН, 1992. – 120 с.; Манхейм К. Диагноз нашего времени. – М.: ИНИОН РАН, 1992. – 220 с.; Манхейм К. Человек и общество в эпоху преобразования. – М.: ИНИОН РАН, 1991. – 219 с.; Ясперс К. Духовная ситуация нашего времени. – М.: ИНИОН РАН, 1990. – 214 с.; Виндельбанд В. Избранное. Философия и культура. – М.: ИНИОН РАН, 1994. – 350 с.; Тиллих П. Христианство и мировые религии. – М.: ИНИОН РАН, 1994. – 68 с.; Флуссер Д. Иисус. – М.: ИНИОН РАН, 1992. – 151 с.; Бубер М. Я и Ты. – М.: ИНИОН РАН, 1993. – 174 с.; Фромм Э. Из плена иллюзий. – М.: ИНИОН РАН, 1991. – 147 с.; Фромм Э. Искусство любить. – М.: ИНИОН РАН, 1991. – 156 с. и др.

³ Вебер М. Избранное. Образ общества. – М.: Юристь, 1994. – 704 с.; Трельч Э. Историзм и его проблемы. Логическая проблема философии истории. – М.: Юристь, 1994. – 719 с.; Манхейм К. Диагноз нашего времени. – М.: Юристь, 186

Серия была представлена на книжных ярмарках Германии и Израиля. Согласно рейтингам, публикуемым еженедельником «Книжное обозрение», книги серии неизменно становились «бестселлерами для интеллектуалов». В журналах «Новый мир», «Октябрь», «Знамя», «Вестник РГНФ», «Новое литературное обозрение», «Новая и новейшая история», «Литературное обозрение», «Вопросы философии» и других было опубликовано множество рецензий – В.И. Уколовой, А.И. Патрушева, М.Н. Соколова, К.Б. Соколова, И.В. Кондакова, Ю.В. Осокина, Г.С. Померанца, Е.В. Ознобкиной. Эти рецензии позволили переосмыслить нашу работу, понять влияние научно-информационной деятельности на формирование нового типа мышления.

Один из рецензентов, высоко оценивший серию «Лики культуры», иронично отмечал особый пафос создателей серии, вписанный в определенный культурный стереотип. В действительности это был не пафос, а «профессиональное вдохновение», возникшее не на пустом месте. В течение многих лет в ИНИОН РАН выходили рефераты и переводы книг выдающихся западных мыслителей⁴.

Реализация программы стала возможной благодаря вдохновенному труду замечательного коллектива: переводчиков –

1994. – 700 с.; *Тиллих П.* Избранное. Теология культуры. – М.: Юрист, 1995. – 479 с.; *Буркхардт Я.* Культура Возрождения в Италии. – М.: Юрист, 1996. – 591 с.; *Зиммель Г.* Избранное: В 2 т. Созерцание. – М.: Юрист, 1996. – Т. 2. – 607 с.; *Кассирер Э.* Избранное. Опыт о человеке. – М.: Гардарики, 1998. – 784 с.; *Виндельбанд В.* Избранное. Дух и история. – М.: Юрист, 1995. – 687 с. и др.

⁴ В 70–80-е годы под редакцией Я.М. Бергера, Р.А. Гальцевой, В.Н. Листовской были изданы: *Вебер М.* Протестантская этика. – М.: ИНИОН АН СССР, 1972. – 250 с.; *Вебер М.* Исследования по методологии науки. – М.: ИНИОН АН СССР, 1972. – 125 с.; *Макс Вебер и методология истории (Протестантская этика).* – М.: ИНИОН АН СССР, 1985. – Вып. 1–2. – С. 151; *Работы М. Вебера по социологии религии и идеологии.* – М.: ИНИОН АН СССР, 1985. – С. 241; *Манхейм К.* Идеология и утопия. – М.: ИНИОН АН СССР, 1976. – Т. 1. – 246 с.; *Ясперс К.* Истоки истории и ее цель. – М.: ИНИОН АН СССР, 1978. – 210 с.; *Судьба искусства и культуры в западноевропейской мысли XX века: Сб. переводов.* – М.: ИНИОН АН СССР, 1979. – Т. 1. – 276 с.; Т. 2. – 186 с.; Т. 3. – 274 с. и др.

М.И. Левиной, А.В. Михайлова, А.М. Руткевича, А.В. Дранова, талантливого исследователя и научного редактора Л.Т. Мильской, вклад которой в подготовку этой серии трудно переоценить. Оформление этой серии принадлежит художнику П.П. Ефремову, создавшему остроумный дизайн суперобложки – воспроизведение живописных срезов мрамора, для каждого автора разных, складывается в некую «жилу» мудрости, что являет зрителю свою прихотливую и тонкую «игру на века».

В рецензии Е. Ознобкиной на «Лики культуры» отмечалось, что благодаря этой серии отечественная гуманитарная культура открыла для себя во всей полноте произведения, «выходившие в течение столетия в америках и европах своим чередом», но известные у нас в «сублимированном» виде – в форме рефератов и пересказов. Ею отмечался профессионализм, огромный объем квалифицированного труда, вложенного в подготовку книг серии.

В этой серии было положено начало изданию трудов Э. Кассирера⁵. В томе «Избранное. Опыт о человеке» (М., 1997) были собраны исследования этого выдающегося мыслителя, для которого характерен широкий культурологический взгляд на проблему познания. Кассирер трансформировал трансцендентальную философию как теорию познания в теорию *миропонимания* и *смысла*. В кассиреровской интерпретации проблема бытия смещается из области онтологии (теории бытия) в область семантики (*смысла* понятия бытия), где главным «действующим лицом» выступает смысл (значение).

Как утверждает Дж. Кройс, «вместо фундаментальной онтологии Кассирер развивает фундаментальную семиологию»⁶.

На смену учению о бытии как онтологии рационального (логического) мышления приходят концепции, сосредоточившиеся на специфике *человеческого бытия в культуре*. «Мир культуры» –

⁵ В серии «Книга света» изданы другие труды Э. Кассирера, в том числе его фундаментальный труд «Философия символических форм» (Кассирер Э. Философия символических форм. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – Т. 1. – 272 с.; Т. 2. – 280 с.; Т. 3. – 398 с. – (Серия «Книга света»)).

⁶ Krois J.M. Why did Cassirer and Heidegger not debate in Davos? // Symbolic forms and cultural studies E.Cassirer's Theory of Culture. – N.H.; L.: Jale univ.press, 2004. – P. 250.

целостная «символическая Вселенная» как «множество различных бытийственных структур», «форм миропонимания» – мир, возникший вместе с формированием человека («animal symbolicum») и обязанный ему своим существованием, оказывается теперь в центре внимания философов и культурологов⁷.

Событием серии явилось издание работ Георга Зиммеля, одного из создателей нового языка философии, традиционно считавшегося мыслителем «второго ряда». В произведениях Зиммеля пластика философского языка опирается одинаково свободно и на понятия, и на образы. Зиммель, как и Хайдеггер, заморожен странным отсветом «немыслимого», который они замечают за «мыслимым». Как отмечала Е. Ознобкина, «сама напряженность мыслительного поля, где должен был появиться язык философии XX в., передана Зиммелем удивительно сильно» (18, с. 364).

Создание этой серии, отмечает в своей рецензии Г.С. Померанц, было замечательным шагом в возрождении духа русской философии, духа живого отклика на глобальные проблемы, ибо без обращения к выдающимся мыслителям Запада – М. Веберу, В. Виндельбанду, Э. Кассиреру, Я. Буркхардту, Г. Зиммелю, К. Манхейму, Э. Трёльчу, П. Тиллиху, без вхождения в поток европейской мысли такое возрождение невозможно. В своих размышлениях о книгах, представленных в серии, Г.С. Померанц поднимает важную проблему – *понимания и освоения* духовного наследия предшественников, проникновения в живую суть их мышления, постижения «ветвистости» их мыслей, а не огрубления этих мыслей застывшими формулами (19, с. 183).

Значение серии «Лики культуры» виделось М. Соколовым в том, что: «Вышеперечисленные философы – от Виндельбанда до Тиллиха – на примере многовековых религиозно-художественно-политических реалий показывают, что, только осмыслив разнообразное культуротворчество человека в качестве совершенно особой среды, точнее, в качестве нового измерения, мы и сможем в какой-то степени понять, как, собственно, человек действует в истории и зачем она ему, эта история, вообще нужна. Вне такого философского *культуроцентризма* нам всегда будет не хватать че-

⁷ Книжник О.В. Давосская дискуссия между Э. Кассирером и М. Хайдеггером; символическая и экзистенциальная трактовки проблемы бытия // Вестник ОГУ. – Оренбург, 2007. – № 2. – С. 54–62.

го-то сверхнасушного – той тонкой посреднической энергии, которая только и может соединить неумно-подвижный, но одинокий мировой Дух Гегеля с незыблемо-устойчивой, но тоже фатально одинокой вещью-в-себе Канта» (24, с. 183).

Пауль Тиллих дал ответ на вопрос о причинах «почти шизофренического раздвоения» современного сознания между «религиозным» и «светским». Он находил корень беды в игнорировании того *общего, но многомерного поля культуры*, внутри которого оба аспекта сосуществуют. Религия, понимаемая не как «особая функция духовной жизни человека», но как особый «аспект глубины», на все функции накладывает свой отпечаток. Это и есть «религия, воспринимаемая культурно-исторически, в некоем реальном трансцендентализме *общей теории ценностей*» (24, с. 183).

На рубеже XIX и XX вв., когда рушилась прежняя устоявшаяся «прекрасная эпоха», человеческое сознание уяснило новую метапространственную ситуацию: «Окончательно прочувствовало, что существует уже не в прежнем двухмерном мире, ограниченном субъектно-объектными отношениями. Третий мир, *мир культурных ценностей*, не сводимых к чистой субъективности либо объективности, властно заявил о своей суверенности, требуя от философии общения с собой на равных» (24, с. 182). Книги серии «Лики культуры» – это в большинстве своем труды признанных классиков философии, живших и творивших преимущественно в конце XIX – первой половине XX в. В рамках серии осуществляется диалог этих выдающихся авторов, их метапространственное взаимодействие, перекличка идей, разговор ведется по важнейшим вопросам человеческого существования. Культурологический аспект присутствует во всех книгах серии, дающих подробное и разнообразное толкование ключевого гуманитарного понятия – «культура».

Формирование культурологии выражает общую тенденцию интеграции научного знания о культуре. Культурология возникла на стыке многих наук: культурфилософии, культурной и социальной антропологии, социологии культуры, этнологии, семиотики, культурпсихологии, синергетики, истории культуры, филологии. Она интегрирует знания различных наук в целостную систему, формируя представления о сущности, функциях, структуре и динамике культуры как таковой, моделируя культурные конфигурации различных эпох, народов, конфессий, сословий, выявляя и систематизируя черты своеобразия культурных миров.

Культурологическая парадигма становится определяющей для гуманитарных наук в XXI в. Культурология – наука молодая. Ее доменом является взаимодействие культурных миров в условиях стремительного процесса глобализации и возникновения единого информационного пространства. Она стремится понять мир культуры, ее бытие, «символическую вселенную» человека не как простое скопление разрозненных явлений, фактов, а осмыслить эти явления и факты как целостность.

Для осмысления становления культурологии как принципиально новой науки была создана в 1997 г. серия «Культурология. XX век». Программа этой серии обширна. В ней изданы антологии по культурной антропологии⁸. Составитель этих антологий Л.А. Мостова (1949–2000) – талантливый исследователь, внесшая свой вклад в развитие культурологии.

В серии изданы избранные труды классиков культурологии Л. Уайта, У. Уорнера, Б. Малиновского, А. Крёбера, К. Гирца.

Особое место в этой серии занимает К. Гирц⁹, оказавший существенное влияние на общее развитие антропологических исследований в последней четверти XX в., а также на проблематику культурологии. Книги и лекции К. Гирца положили начало интерпретативной антропологии – наиболее динамичному и интеллектуально ориентированному направлению в американской антропологии конца 70-х – начала 90-х годов XX в. Ему принадлежит первая в американской антропологии попытка совместить «идеальное» и «материальное» – символические формы с реалиями человеческой жизни. Издание работы К. Гирца «Интерпретация культур», междисциплинарной по установкам, методам, исследуемому материалу и выводам, оказало огромное воздействие на все области гуманитарных и социальных наук, в том числе и на культуроло-

⁸ Антология исследований культуры. Интерпретации культуры. – 1-е изд. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 728 с.; 2-е изд. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2006. – 720 с. – (Серия «Культурология. XX век»); Антология исследований культуры. Отражения культуры. – М.; СПб.: Петроглиф; Центр гуманитарных инициатив, 2011. – 422 с.; Антология исследований культуры. Символическое поле культуры. – М.; СПб.: Петроглиф; Центр гуманитарных инициатив, 2011. – 384 с.

⁹ Гирц К. Интерпретация культур: Пер с англ. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 560 с. – (Серия «Культурология. XX век»).

гию, которая в условиях постмодерна – интеллектуального движения, охватывающего все гуманитарные и социальные науки, – нередко трактуется как шанс возвращения к целостному миру из расколотого и отчужденного его состояния.

На становление культурологии огромное влияние оказало издание в 1997 г. словаря «Культурология. XX век»¹⁰. Это «первая попытка создания фундаментального научного словаря по культурологии... словаря, который призван не просто аккумулировать существующие на настоящий момент научные достижения, но и решить творческую задачу нахождения логики развития своей научной дисциплины» (2, с. 97). В 1998 г. вышла в свет энциклопедия «Культурология. XX век»¹¹, также не имевшая аналогов в мировой научной литературе. Энциклопедия представляет собой попытку очертить границы культурологии как интегративной области знания, имеющей своим предметом исторические формы общественного бытия; основное внимание сосредоточено на проблемах формирования культурологии в XX в. В издание включены статьи, дающие представление об основных направлениях, школах, познавательных категориях и понятиях культурологии, а также о наиболее крупных мыслителях XX в., заложивших основы этой науки. В статьях-персоналиях основное внимание сосредоточено на концепциях и идеях культуры, ключевых проблемах культурологии. В проблемных статьях представлен спектр различных точек зрения, отражена авторская концепция, выявлены трудности, связанные со становлением культурологии в XX в. Работа по определению предметного поля культурологии была продолжена в издании «Культурология. Энциклопедия», охватывающем более обширный период.

В значительной мере осмыслению становления культурологии как науки XXI в. способствовало создание в 1997 г. проекта «Книга света» для издательства «Университетская книга». Название отсылает нас к Декарту. В наше смутное время, когда рушатся

¹⁰ Культурология. XX век: Словарь / Гл. ред., сост. и автор проекта С.Я. Левит. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 640 с. – (Серия «Культурология. XX век»).

¹¹ Культурология. XX век: Энциклопедия. – СПб.: Университетская книга; 1998. – Т. 1 / Гл. ред. сост. и автор проекта С.Я. Левит. – 447 с.; Т. 2. – 447 с.

привычные системы ценностей, распространяются ксенофобские, шовинистические, расистские устремления, оживают самые чудовищные и разрушительные мифы, усиливаются деструктивные процессы в обществе, необходимо создавать великую книгу Света, книгу Добра и Истины, способную вернуть человеку его прекрасный божественный лик. Эту миссию выполняют гуманитарные науки, призванные очеловечивать человека, приобщая его к осмыслению интеллектуальных и духовных сокровищ предшественников и формируя на этой основе активного компетентного деятеля исторического и культурного процессов. (Искусственные препятствия на пути объективного процесса усиления роли гуманитарных наук ведут к деградации и человека, и общества.) В серии «Книга света» исследователям, преподавателям, студентам, широкому кругу читателей стали доступны тексты выдающихся мыслителей Т. Адорно, Р. Арона, Э. Ауэрбаха, Г. Башляра, А. Бергсона, Р. Бульмана, А. Вебера, М. Вебера, В. Дильтея, Э. Жильсона, Э. Кассирера, Ю. Кристевой, Ж. Лакруа, Э. Левинаса, К. Леви-Строса, Б. Малиновского, Э. Маритена, Ф. Мейнеке, Х. Плеснера, П. Рикёра, О. Розенштока-Хюси, П. Тиллиха, М. Фуко, М. Шелера, А. Шюца, Н. Элиаса и мн. других.

Труды этих ученых заложили фундамент культурологии и в значительной мере определили направление развития научного знания в XXI в. В этих изданиях предпринята попытка раскрыть особенности трансляции некоторых основополагающих ориентаций классической философии в культурологические исследования.

Издание трудов этих выдающихся мыслителей оживило не только учебный процесс в гуманитарных вузах, но и существенно повлияло на исследовательскую деятельность.

В подготовке этой серии принимали участие замечательные переводчики: И.С. Вдовина, И.И. Блауберг, В.П. Гайдамака, И.А. Осинская, А.Н. Малинkin, Г.М. Тавризян, А.М. Руткевич, Н.Б. Маньковская, В.Л. Махлин, А.Г. Гаджикурбанов, М.И. Левина, А.В. Михайлов, В.Г. Николаев, Н.М. Смирнова, С.А. Ромашко, Г.В. Вдовина, З.А. Сокулер, В.А. Брун-Цеховой, А.В. Михайловский, Д.В. Трубочкин, В.Н. Порус, И.Ж. Кожановская, Г.К. Косиков, Б.П. Нарумов, М.Н. Корнилов и многие другие. Редакторами этих томов были высококвалифицированные специалисты: Л.Т. Мильская, А.Н. Кожановский, С.В. Лёзов, Л.Б. Комиссарова, Р.А. Гальцева, И.С. Вдовина, Е.Н. Балашова, О.Ю. Бойцова,

О.Ф. Кудрявцев, И.С. Култышева, Т.Н. Красавченко, А.Н. Дорошевич, А.В. Матешук, Д.М. Носов.

В 1998 г. была основана серия «Российские Пропилеи», в которой представлены труды выдающихся мыслителей России и русского зарубежья, как ушедших от нас, так и живых. Если Пропилеи – парадный вход на Акрополь, то Российские Пропилеи – парадный облик России. Перед читателем, сменяя друг друга, проходят мыслители XIX, XX и XXI вв., прошлого и современности. Их идеи, духовные искания способны высветить многие грани современной жизни. Серию открывает книга известного философа, культуролога, публициста, писателя Г. Померанца «Страстная односторонность и бесстрастие духа»¹². В ней сформулированы мысли, проясняющие предназначение культурологии, королевским доменом которой являются белые пятна, оставшиеся между научно установленными фактами. Она оперирует предметами, которые не распадаются на отдельные факты, целостностями разных порядков. «Выход культурологии за рамки немецкой философии культуры, общее признание культурологии как науки и рост культурологического сознания связаны с чувством угрозы целому цивилизации и общим поворотом к проблемам целостности общества, целостности биосферы – или, в негативном описании: духовно-го кризиса и экологического кризиса»¹³.

Теоретическое ядро этой серии определяют книги выдающихся российских авторов¹⁴.

¹² Померанц Г. Страстная односторонность и бесстрастие духа. – СПб.: Университетская книга, 1998. – С. 557. – (Серия «Российские Пропилеи»).

¹³ Там же. – С. 557.

¹⁴ Автономова Н.С. Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. – 503 с. – (Серия «Российские Пропилеи»); Бычков В.В. 2000 лет христианской культуры. Sub specie aesthetica: В 2 т. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – Т. 1. – 575 с.; Т. 2. – 527 с.; Веселовский А.Н. Избранное: Историческая поэтика. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. – 688 с. – (Серия «Российские Пропилеи»); Гальцева Р.А. Знаки эпохи. Философская полемика. – М.: Летний сад, 2008. – 668 с. – (Серия «Российские Пропилеи»); Галинская И.Л. Потаенный мир писателя. – М.; СПб.: Летний сад, 2007. – 424 с. – (Серия «Российские Пропилеи»); Исунов К.Г. Русская философская культура. – СПб.: Университетская книга, 2010. – 592 с. – (Серия «Российские Пропилеи»); Кантор В.К. Русская классика, или Бытие России. – М.: Российская политическая

В издаваемых работах освещается комплекс важнейших проблем, таких как единство европейской культуры, мир античной культуры, категории средневековой культуры, культура эпохи Возрождения, барокко как язык культуры, культурные эпохи и культурные переломы как моменты гибели смыслов, феноменология русской культуры, диалог между русской и западной культурами, русское религиозное сознание, русская художественная традиция, русское западничество, история повседневности как история культуры, христианство перед лицом современной цивилизации, геокультурный образ мира.

В многочисленных рецензиях на книги этой серии говорится о литературоцентризме российской цивилизации: в рецензии М.В. Черномырдина (26) на книгу В.Г. Щукина, в рецензии И.В. Кондакова на книгу В.К. Кантора «Русская классика, или Бытие России» и др. Как отмечает И.В. Кондаков (15), у Кантора вся русская классика является ключом к пониманию российской истории, средством понимания России как цивилизации. Книга, литература и в историческом, и в онтологическом аспектах трактуется как основа вхождения России в мировую цивилизацию. Кантора интересуют *единство* русской литературной классики, образованное общей историей, общей действительностью, преемственностью общественно-философской, религиозно-этической мысли, общей мифологией как ментальным фундаментом национальной

энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – 768 с. – (Серия «Российские Пропилеи»); *Кнабе Г.С.* Избранные труды. Теория и история культуры. – М.; СПб.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН); Летний сад, 2006. – 1200 с. – (Серия «Российские Пропилеи»); *Пивоваров Ю.С.* Полная гибель всерьез. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 319 с. – (Серия «Российские Пропилеи»); *Померанц Г.С.* Выход из транса. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 583 с. – (Серия «Российские Пропилеи»); *Шпет Г.Г.* Мысль и слово. Избранные труды. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – 688 с. – (Серия «Российские Пропилеи»); *Щукин В.Г.* Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – 608 с. – (Серия «Российские Пропилеи»); *Юдина М.В.* Лучи Божественной любви. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 815 с. – (Серия «Российские Пропилеи»); *Великовский С.И.* Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. – М.; СПб.: Университетская книга, 1998. – 711 с. – (Серия «Российские Пропилеи») и мн. др.

культуры; он считает русскую литературную классику носителем европейского идеала.

Лейтмотив последних значительных публикаций В.К. Кантора – европейский лик России. Такова же сквозная тема книги о Достоевском – создателе своего особого концепта Европы – и других монографий исследователя¹⁵.

Эта тема – одна из наиболее глубоко укорененных в русской культуре, и ее В.В. Калмыкова в своей рецензии формулирует следующим образом: «Это взгляд на отечественную литературу как на выражение, во-первых, народного характера, во-вторых, национального идеала, и в-третьих, – ментальности, понимаемой как совокупность представлений о месте человека в мире, о его духовной природе, этических нормах и приоритетах, наконец, о способах *самоидентификации* отдельной личности и народа в целом» (14, с. 174).

В.К. Кантор выступает как философ, культуролог и филолог, его метод синтетичен, а философские выкладки основаны на тончайшем филологическом анализе. *Междисциплинарный синтез* становится единственным методом, позволяющим и адекватно интерпретировать текст, и формулировать его общечеловеческий смысл (14, с. 175).

Книги В.В. Кантора порождают целый ряд мыслей не только о творчестве русских мыслителей, но и о таких фундаментальных проблемах, как смысл жизни, значение религиозной веры или судьбы различных цивилизаций, судьбы всей нашей культуры, ее прошлое и будущее, религиозные искания, диалог русской мысли с западной. Они вызывают немало споров, но именно это свидетельствует об их огромном, непреходящем достоинстве.

¹⁵ Русский европеец как явление культуры (философско-исторический анализ). – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2001. – 542 с.; Русская классика, или Бытие России. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – 768 с.; Санкт-Петербург: Российская империя против российского хаоса. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 542 с.; «Судить Божью тварь». Пророческий пафос Достоевского: Очерки. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 422 с.; «Крушение кумиров», или Одоление соблазнов (становление философского пространства в России). – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2011. – 608 с.

В рецензиях на книги В.К. Кантора В.Г. Шукина, В.В. Калмыковой, А.Л. Доброхотова, И.И. Евлампиева, И.В. Кондакова, В.Н. Поруса, В.А. Сендерова, А.В. Прокофьева, О. Дмитриевой и многих других идет глубинный разговор, диалог с автором, осуществляется поиск ответов на сложнейшие вопросы бытия. «И русская литература, и ее идеи, и сама Россия, преломленная через классические образы и сюжеты, предстают... одновременно как повод, как предмет и *результат философской рефлексии*, более того, – как *концептуальное целое*, возведенное талантливым и мудрым зодчим» (15, с. 180).

Событием культурной жизни был выход томов, посвященных наследию крупнейшего музыканта и христианского мыслителя XX столетия Марии Вениаминовны Юдиной¹⁶.

В переписке М. Юдиной отразились драматические события ее жизни и ее ближайшего окружения, связанные с крушением надежд на обретение страной большей свободы слова в первые послевоенные годы, кампания по борьбе с «формализмом» в искусстве и «космополитизмом» в общественной жизни, травля лучших отечественных композиторов. Письма М.В. Юдиной, интеллектуально богатые, страстные – блестящие документы эпохи. Ее воспоминания, написанные в свободном эссеистическом стиле, пронизаны глубоким состраданием к судьбам современников.

Эти тома воссоздают эволюцию гениальной личности М.В. Юдиной; образ великой женщины нашей эпохи предстает в

¹⁶ Юдина М.В. Лучи Божественной Любви. Литературное наследие. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 815 с. – (Серия «Российские Пропилеи»); Высокий стойкий дух. Переписка 1918–1945 гг. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2006. – 656 с. – (Серия «Российские Пропилеи»); Обреченная абстракции, символике и бесплотности музыки. Переписка 1946–1955 гг. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 592 с. – (Серия «Российские Пропилеи»); Жизнь полна Смысла. Переписка 1956–1959 гг. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 600 с. – (Серия «Российские Пропилеи»); В искусстве радостно быть вместе. Переписка 1959–1961 гг. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2009. – 815 с. – (Серия «Российские Пропилеи»); Дух дышит, где хочет. Переписка 1961–1963 гг. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 855 с. – (Серия «Российские Пропилеи»); Нереальность зла. Переписка 1964–1966 гг. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 677 с. – (Серия «Российские Пропилеи»).

разных ипостасях: мудрого художника и педагога, филантропа-христианина, стойкого борца за справедливость, страстно любящей натуры, мыслителя, останавливающего свое внимание на онтологических вопросах культуры.

Если бы не «культовое отношение» к М.В. Юдиной Анатолия Михайловича Кузнецова – составителя и комментатора этих книг – могла бы «прерваться тонкая нить людской памяти» (Г. Гамазкова (3)). Вслед за рецензентом В. Курбатовым хочется сказать: «Земной поклон за составление, вступление и текстологию книги, за циклопический справочный аппарат, за усилие десятилетий А.М. Кузнецову, сделавшему свою работу с юдинской самоотдачей, высоким терпением и христианской любовью» (16, с. 195). При подготовке последнего тома М. Юдиной «Пред лицом вечности. Переписка 1967–1970 гг.» эту эстафету служения подхватили Т.И. Янкевич, Л.Л. Тумаринсон, М.А. Дроздова, подготовившие этот том к изданию на самом высоком уровне.

Объемистый том «К портретам русских мыслителей» – это книга-итог, собравшая труды десятилетий. Сочетание «дара веры» с даром «интеллектуальной пытливости» «делает интересным путешествие по лабиринтам русской философской мысли с такими проводниками, как Ирина Роднянская и Рената Гальцева» (17, с. 190).

В 1960-е годы часть интеллигенции, отталкиваясь от господствующей фальши, в поисках ответа на вопрос о смысле человеческого существования обратилась к великому наследию русской религиозной философии. Среди тех немногих, кто не только открывал труды блистательных русских философов для себя, но и адекватно писал о них, расширяя горизонты дозволенного, были, как отмечает в своей рецензии А. Латынина, эти замечательные авторы, включившие в свой том не только работы последних десятилетий, но и более ранние исследования. Сегодняшнему читателю, вероятно, трудно будет понять, сколь велика была их роль, как много было ими сделано для того, чтобы мы сегодня могли свободно размышлять о Бердяеве, Шестове, Франке, о Павле Флоренском и других выдающихся русских философах.

Одной из первых в серии «Российские Пропилеи» вышла книга С. Великовского «Умозрение и словесность. Очерки французской культуры». В его исследованиях ощущается внутренняя свобода, блестящая эрудиция, сильный аналитический ум. Работы Ве-

ликовского не только не устарели, но, более того, в них сформулированы проблемы, с которыми мы столкнулись вновь в XXI в. Эта итоговая книга С. Великовского вышла в свет только в 1999 г. (через девять лет после его смерти). Как отмечал в своей рецензии А. Зверев, к моменту выхода этой книги подошел к концу период скоропалительного дезавуирования недавних корифеев, угомонились «отечественные деконструктивисты с кистенем» (13, с. 343), которые, вышвыривая стремительно устаревшие и не востребуемые литературоведческие работы, несущие на себе более отчетливую печать времени, чем вся другая литература, попутно вытапывали живые ростки.

Личность С. Великовского была сформирована советской эпохой, но он никогда ей не принадлежал: был независим в оценках и суждениях, никогда не допускал реверансы в сторону официальной методологии.

Его работы не устарели, потому что актуальное в них осмыслено под знаком если не вечных, то по крайней мере «длительных и пока еще не вполне исчерпавшихся культурфилософских коллизий» (13, с. 346). Кроме того, «преобразования» в сфере культуры, науки и образования, предпринятые в настоящее время, осуществляются разрушительными методами, механизмы которых стремился осмыслить С. Великовский. Его неизменно интересовали стимулы, логика, социальная психология подобных преобразователей, деятельность которых напоминает ритуалы племен, время от времени предававших огню все накопленное достояние и на пепелище начинающих новое обустройство.

В центр своих исследований С. Великовский помещает культуру. Основная культурфилософская коллизия – постижение «культуры как полагание смысла» или, помимо этого, еще и как фактора непосредственного воздействия на общественное сознание, как силы, способной определять преобладающую систему ценностей, моральных установок и жизненных ориентиров.

Анализ С. Великовским текстов французских мыслителей и поэтов перерастает границы интерпретации, становясь формой философского размышления, анализа самосознания отечественной культуры, творческий потенциал которой может реализоваться только на путях свободы.

Как отмечает Зверев, авангард притягивал Великовского не только и не столько своим новаторским художественным языком,

но прежде всего настойчивыми попытками доказать или даже «засвидетельствовать торжество *раскрепощенного человеческого духа* над косной материальностью вещей», а значит, — «возможность “возобладать над судьбой”», быть на земле хозяином»¹⁷. История авангарда от романтиков до идеологов парижского мая 1968 г. привлекала его страстью обновления ценностей, самоопределением широкого круга интеллигентов, покончивших с «гражданским неучастием», с «затворнической созерцательностью» ради «действенно-преобразующего вмешательства в ход истории»¹⁸.

Он всегда шел от анализа произведения, от особенностей художественного видения и поэтического языка, от проблематики, организующей тот эстетический мир, который им исследовался. Но красноречив был сам выбор предмета исследования — бунтари, новаторы, пролагатели новых путей. Особенно внимателен С. Великовский был к тем моментам литературной биографии своих героев, «когда за литературой ясно обозначались... не только художественные, но и иные контексты: непримиримость с существованием по инерции, попытка преодолеть заведенный порядок вещей, вызов, судьба. Почти неизменно — тягостная, жестокая судьба» (13, с. 347). Повторяющиеся сюжеты бунтов с драматическим итогом, характерным для истории авангарда, и в еще большей степени «слишком очевидная неосуществимость прорывов через “косную материальность” во времена, когда косность во всем стала будничным состоянием нашего общества, — вот та внутренняя логика, которая привела С. Великовского к идее “*трагического гуманизма*”, наиболее аутентично характеризующего его духовную позицию» (13, с. 347).

С. Великовский находил иллюзорным все то, что казалось выходом другим — будь то либеральные упования шестидесятников, более простодушных и энтузиастически настроенных, чем был он сам, или поспешно обретенная религиозность вчерашних разоблачителей «поповщины». Он считал абсолютно беспочвенными «верооткровенные упования», перенесенные «на вполне мирские, по-состоронние ценности», и полагал, что «гуманизм моралистиче-

¹⁷ Великовский С. Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. — М.; СПб.: Университетская книга, 1999. — С. 668.

¹⁸ Там же. — С. 624.

ский» должен перестроиться в гуманизм революционный»¹⁹, приносящий зримые плоды.

Огромное значение имела для него культура авангарда с ее «посюсторонностью», с вечной ее зачарованностью доктриной прямого воздействия на жизнь, подвергаемую резким преобразованиям. Он и у Камю акцентировал мысль о невозможности просто «претерпевать историю», сохраняя *трагическое достоинство* перед тотальной бессмыслицей мира, и подчеркивал необходимость не только «морального противодействия», не способного что-либо изменить в абсурдно устроенном порядке бытия, но и активного противодействия жестокой нелепице мироустройства. Именно радикальное неприятие абсурдности бытия и «смыслоутраты» предопределяет сущность *«трагического гуманизма»*, представленного в работах С. Великовского, анализирующих творчество близких ему по мироощущению художников. Анализ творчества Камю, Мальро и т.д. позволяет выразить мысли, существенные для *самосознания* целой генерации российских интеллигентов, к которой он принадлежал (13, с. 349), интеллигентов, которые осознали необходимость покончить с «гражданским неучастием» и понять невозможность «держаться в стороне от текущей истории»²⁰. Эти идеи Великовского по прошествии десятилетий вызывают активный отклик у истончившегося слоя интеллигенции, опять стоящей перед необходимостью защищать право на интеллектуальную деятельность, работу по профессии, человеческое достоинство. Вспоминаются слова Е. Евтушенко:

*Достойно, главное достойно
Любые встретить времена,
Когда эпоха то застойна,
То взбаламучена до дна.
Достойно, главное достойно,
Чтоб раздаватели щедрот
Не довели тебя до стойла
И не заткнули сеном рот...*²¹

¹⁹ Великовский С. Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – С. 95.

²⁰ Там же. С. 611.

²¹ Евтушенко Е. Стихотворения, поэмы. – М.: Аст: Олимп: Астрель, 2000. – С. 579.

В действительности речь идет не только о сохранении достойных форм жизни человека в эпоху перемен, но и о будущем нашего общества, если, исходя из рыночной прагматики, будет сведено до минимума гуманитарное образование.

В июне (19–21) 2013 г. в Будапеште проходила международная конференция «Новые направления в гуманитарных науках». Во многих странах растет понимание необходимости усилить гуманитарное образование в школах и университетах, чтобы растить граждан, ясно осознающих свое место в современном мире и в истории человечества и способных умножать духовное богатство общества. На практике это означает рост программ, направленных на поддержку и развитие гуманитарного знания. В этой ситуации особенно странно выглядят губительные тенденции, которые возобладали в последние годы в России и идут вразрез с реальными процессами обновления и развития гуманитарного знания.

Достижения гуманитарных наук сконцентрированы во всех сериях «Программы научно-информационного обеспечения фундаментальных исследований культуры». В серии «Humanitas» они обращены непосредственно к студенческой аудитории университетов. Эта серия была основана в 1999 г. Она ориентирована преимущественно на обеспечение преподавателей и студентов высших учебных заведений монографиями по культурологии, истории культуры, философии, социологии, социальной психологии, философской антропологии – наукам о человеке, обществе, культуре. В серии вышли в свет монографии Н.С. Автономовой, П.П. Гайдено, В.В. Глебкина, В.Д. Губина, Е.Д. Некрасовой, П.С. Гуревича, Л.А. Микешин²² и др.

²² Автономова Н.С. *Познание и перевод. Опыты философии языка*. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 704 с.; *Великовский С.И. В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции*. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 271 с.; *Гайдено П.П. История греческой философии в ее связи с наукой*. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 319 с.; *Гайдено П.П. История новоевропейской философии в ее связи с наукой: Учебное пособие для вузов*. – М.; СПб.: ПЕР СЭ; Университетская книга, 2000. – 456 с.; *Глебкин В.В. Лексическая семантика: Культурно-исторический подход*. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 272 с.; *Гордон А.В. Историческая традиция Франции*. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2013. – 384 с.; *Губин В.Д., Некрасова Е.Д. Философская антропология: Учебное пособие для вузов*. – М.; СПб.: ПЕР СЭ; Университетская

Многие книги этой серии носят характер экспериментальный: они не столько предлагают готовые окончательные знания, сколько стимулируют размышления, привлекают внимание исследователей к анализу проблем и их решений в сфере информационной культуры, философии, антропологии, когнитологии, выявлению специфики гуманитарного знания – второго полушария сферы научного знания, наряду с первым – естественно-научным²³. Совокупное знание, которое содержит в себе эта серия, несет заряд обновления общества, выработки на основе глубинного исследования человека *гуманистического мирозерцания*.

В 2004 г. была основана серия «Письмена времени». В этой серии представлены исследования по истории мировой культуры, истории искусства, истории музыкальной культуры, истории художественного мышления, синтетической истории искусств. Книги этой серии стимулируют исследования в области гуманитарных наук. В ней изданы избранные труды А.Я. Гуревича, А.В. Михайлова, И.И. Иоффе, М.Н. Лобановой, В.И. Сафонова и др.

Труды А.Я. Гуревича, А.В. Михайлова сыграли неоценимую роль в драматичной трансформации гуманитарной мысли второй половины XX в., в обновлении гуманитарной науки в нашей стране. Их книги дают возможность проникнуть в исследовательскую лабораторию ученых, присутствовать при акте творения гуманитарного знания. И хотя «новый Ренессанс» в сфере гуманитарного

книга, 2000. – 240 с.; Губман Б.Л. Современная философия культуры. – М.: РОССПЭН, 2005. – 536 с.; Гуревич П.С. Философское толкование человека. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 464 с.; Лебедев А.А. Три лика нравственной истины. Чаадаев; Грибоедов; Якушкин. – СПб.: Летний сад, 2009. – 720 с.; Микешина Л.А. Диалог когнитивных практик. Из истории социальной эпистемологии и философии науки. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 575 с.; Померанц Г.С., Миркина З.А. Великие религии мира. – 4-е изд., испр. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 256 с.; Розин В. Семиотические исследования. – М.; СПб.: ПЕР СЭ; Университетская книга, 2001. – 256 с.; Скворцов Л.В. Информационная культура и цельное знание. – М.: ООО «Изд-во МБА», 2011. – 440 с.; Семенова С.Г. Метафизика русской литературы. – М.: Издательский дом «ПоРог», 2004. – Т. 1. – 512 с.; Т. 2. – 512 с.; Эволюционная эпистемология: Антология / Сост. Е.Н. Князева. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив 2012. – 704 с. и др.

²³ Скворцов Л.В. Информационная культура и цельное знание. – М.: ООО «Изд-во МБА», 2011. – 440 с. – (Серия «Humanitas»).

знания так же может захлебнуться, как захлебнулась «оттепель», все достижения выдающихся ученых будут служить новым поколениям исследователей.

В подготовке этих серий необходимо отметить работу таких высококвалифицированных редакторов, как Г.Э. Великовская, Б.П. Гинзбург, П.М. Аркадьев, А.В. Матешук, И.И. Ремезова, Е.В. Якимова.

В рецензиях П.С. Гуревича на книги многих серий этой программы отмечается, что они неизмеримо расширяют наше представление о философии и истории культуры, дают возможность вести теоретические исследования о специфике культуры, о культурогенезе, о современной ситуации в информационной культуре, функциях информации и культуры, проблеме идентичности в современной культуре, о иерархии культурных феноменов, о функциях когнитологии как науки, ее связи с метафизикой и философской антропологией, о когнитивных процессах, сопутствующих ментальным особенностям разных культур (3; 4; 5; 6; 7).

Особое место в «Программе научно-информационного обеспечения фундаментальных исследований культуры» занимает серия «Summa culturologiae» (основана в 1999 г.). В этой серии издан «Словарь средневековой культуры»²⁴, подготовленный выдающимся ученым А.Я. Гуревичем, который видел назначение этого издания в том, чтобы переориентировать направление исследований в отечественной исторической науке. В словаре обобщаются достижения мировой науки в области изучения истории западноевропейского Средневековья. Это беспрецедентное в отечественной и зарубежной историографии издание претендует на то, чтобы подвести итоги изучения истории средневековой культуры в свете современных достижений в области исследования ментальностей и исторической антропологии. Издание имеет междисциплинарный характер и охватывает проблематику и методы исследования различных областей гуманитарного знания. Словарь представляет новую концепцию развития средневекового общества, соединяющую проблемы социальной и культурной истории, и способствует обновлению проблематики истории культуры Средних веков.

²⁴ Словарь средневековой культуры / Под ред. А.Я. Гуревича. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 632 с. – (Серия «Summa culturologiae»).

В условиях обновления исторической науки и происходящих в ней глубоких перемен первостепенное значение имело издание словаря «Портреты историков: Время и судьбы»²⁵. В этом уникальном издании содержатся очерки-портреты выдающихся ученых, оставивших заметный след в становлении и развитии русской исторической науки. Это издание содействует расширению и углублению наших представлений о тернистом пути исследовательской мысли и исторической науки, ее корифеях, посвятивших свою жизнь служению науке. Без их неопределимого научного, эпистолярного и литературного наследия невозможно представить себе и в полной мере осознать развитие национального самосознания и образования. Книги о судьбах исторической науки в России в лице ее лучших представителей интересны всем, кому дороги знания о путях и перепутьях отечественной культуры, деятели которой, несмотря на все трудности, неблагоприятную, а порой и трагическую ситуацию, смогли сберечь ее высокий уровень и достоинство.

В серии «Summa culturologiae» вышел в свет «Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века»²⁶, представляющий собой уникальный справочно-исследовательский проект, в статьях которого охвачены все основные явления, процессы, теории и концепции художественной культуры XX в. как в сфере конкретной практики (направления, персоналии, профессиональные термины в искусстве, литературе, театре, кино), так и художественно-эстетической теории (от Ницше до Деррида и постмодернистских теорий). Феномены современного искусства и арт-деятельности рассматриваются как в историко-искусствоведческом, так и в более общем культурно-эстетическом аспектах. Основное внимание уделено именно новаторским, неклассическим, постклассическим феноменам и личностям, характеризующим более чем столетний процесс движения в культурном пространстве:

²⁵ Портреты историков: Время и судьбы: В 2 т. / Отв. ред. Г.Н. Севастьянов, Л.Т. Мильская. – М.; Иерусалим: Университетская книга; Gesharim, 2000. – Т. 1. – 432 с.; Т. 2. – 464 с.

²⁶ Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В. Бычкова. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2003. – 607 с. – (Серия «Summa culturologiae»).

авангард, модернизм, постмодернизм – в сферах эстетического сознания и визуальных искусств, а также в литературе и музыке от символизма и импрессионизма до арт-проектов конца XX в. При этом выявляется гибкая корреляция между сферой художественной деятельности и уровнями широкого культурно-мировоззренческого контекста.

Событием стало издание «Культурология: Энциклопедия: В 2 т.»²⁷. Предполагалось издать энциклопедию в 5 томах, но издательство придало ей ныне существующую форму. Эта энциклопедия стала лауреатом 2008 г. в номинации «Лучшее словарно-энциклопедическое издание». В ней продолжилась работа, начатая в не имевшей аналогов энциклопедии «Культурология. XX век»²⁸.

В новую энциклопедию включены все культурные эпохи, стили, культурные миры – исторически возникшие типы культуры, особенности которых обусловлены специфическими представлениями о мироздании, человеке, условиях его бытия, формами общественной жизни. Диалог культур, их взаимодействие и взаимопроникновение представляют сквозную тему энциклопедии. Она содержит статьи об основных школах и направлениях, о наиболее крупных мыслителях, культурологах, антропологах, а также концепциях и теориях культуры с древнейших времен до наших дней, что создает предпосылки для размышлений о человеке, его культуре, о преемственности прошлого и настоящего. Эта энциклопедия обозначает основные идеи культурологии, все многообразие методов исследования и познания мира человека, его символической вселенной, язык культурологии как принципиально новой науки, устремленной в пока еще непроницаемые слои человеческого существования. Она перебрасывает мостик в XXI век, в котором по праву культурология займет ведущее положение среди гуманитарных наук.

В рецензии А. Али-Заде говорится о том, что данная энциклопедия поднимается до уровня своей сверхзадачи – дать не просто словарь культурологической науки с учетом всей междисципли-

²⁷ Культурология: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. и автор проекта С.Я. Левит. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – Т. 1. – 1392 с.; Т. 2. – 1184 с.

²⁸ Культурология. XX век: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. и автор проекта С.Я. Левит. – СПб.: Университетская книга, 1998. – Т. 1. – 447 с.; Т. 2. – 447 с.

нарной сложности предмета, но именно методологию формирования (и чтения) этого словаря, что и означает расшифровку *смысловой* картины человеческой культуры как единого общечеловеческого феномена. Именно в этом «воссоздании информационного поля единой человеческой культуры не только на эмпирическом (картины междисциплинарной сложности предмета), но и на методологическом уровне *смыслов* и состоит уникальность данного энциклопедического проекта» (1, с. 157). Эта энциклопедия, как отмечает рецензент, больше чем «справочная» литература, что следует из самой логики словаря энциклопедии. Энциклопедия открывается статьей, посвященной понятию «абсолют», что сразу вызывает в памяти методологию Гегеля, который видел мировой исторический процесс целостным и единым. Категория «абсолют» начинает диктовать свою логику выстраивания содержания. Энциклопедия под этим углом зрения приобретает именно «гегелевский» методологический вектор, который оправдывает в целом структуру издания, все статьи которого существуют в координатах некоего единого знания. «В этих координатах, заданных статьей “Абсолют”, все термины и персоны словаря энциклопедии воспринимаются лишенными своей этнокультурной принадлежности, поскольку на первый план выдвигается их принадлежность к подлинному и единому творцу человеческой культуры – умственной рефлексии человека, производящей весь комплекс знаний, который и реализуется в культуре *человечества*» (1, с. 158).

В энциклопедии собрана информация о достижениях человеческой духовности по всему миру, и тем самым осуществляется «полезный для общества просветительский проект».

В этом издании сделана попытка «продемонстрировать грандиозность, сложность, тотальность и величие феномена человеческой культуры – продемонстрировать именно в воссоздании когнитивной, теоретической, смысловой модели этого феномена. Практически каждая статья энциклопедии не столько описывает данное культурологическое явление, сколько раскрывает его *смысл*, т.е. переводит в категорию знания, теоретического понятия и тем самым относит к своему творцу – умственной рефлексии человека» (1, с. 159).

Инновационный подход в составлении энциклопедии, отмечает Али-Заде, побуждает читателя не просто к усвоению некоторой новой информации, а к эвристическому прочтению текстов энцик-

лопедии – самостоятельному достижению более широкого знания, чем то, которое непосредственно содержит статья. Предметное многообразие словаря энциклопедии, «состыковывающее» знания, категории, персоналии из разных областей человеческой культуры, делает «данный энциклопедический проект уникальным» (1, с. 157).

А.Л. Доброхотов отмечал, что появление этой культурологической энциклопедии позволяет надеяться на то, что предыстория культурологии подходит к концу и просматриваются контуры той территории, которую эта наука сможет назвать своим доменом. Он положительно оценивал редакционные принципы энциклопедии, обусловившие ее непохожесть на традиционные справочники:

- сохранение исследовательского модуса в подаче информации: статьи – не безличное резюме итогов науки, а окрашенное авторской индивидуальностью разыскание, предполагающее и дискуссионность, и ангажированность;
- бифокальность, наличие двух статей по одной теме, что позволяет увидеть тему с разных исследовательских позиций, сохранить авторскую «оптику», которая нередко дает больше для прояснения сути культурного феномена, чем сведения и рассуждения. Благодаря этому энциклопедия позволяет ощутить, «как смена горизонта рассмотрения меняет картину и открывает новые горизонты: это и есть урок культурологии» (9, с. 187);
- включение ресурса смежных наук в обсуждение культурологических тем, междисциплинарный подход. «Избранный издателями методологический каркас вмещает в себя подходы, достаточно разные для того, чтобы читатель почувствовал вариативность знания о культуре» (9, с. 188), системно-структурные построения не отменяют использование многообразия других подходов;
- включение прямых *авторских новаций*, которые еще не прошли фильтры суждений научной общественности;
- концептуализация явлений, вчуже выглядящих «ненаучно»: «Шутливые отношения», «Хандра», «Кукла», «Сон», «Еда» и т.п.

Культурология как научная дисциплина формируется на стыке различных областей гуманитарного знания. Не отменяя результаты, достигнутые в философии культуры, антропологии, лингвистике, социологии, искусствоведении, исторической науке, она позволяет по-новому взглянуть на изучаемые явления и в то же вре-

мя, по образному выражению К.А. Свасьяна, выступает в качестве своеобразного интеграла всех дифференциалов творческой активности.

Н.А. Хренов, М.В. Гришин в своей рецензии акцентируют внимание на *диалогичности* этого труда, формирующего своеобразное смысловое поле, в котором возможен диалог различных гуманитарных дисциплин, исследовательских подходов, самих исследователей, а основным принципом подачи материала является «*принцип дополнительности*». Отмечая плодотворность такого подхода, Н.А. Хренов и М.В. Гришин полагают, что эта форма открывает перед читателями возможность получить более объемное знание, включает его в работу, позволяя на основе изложенных концепций выработать свой взгляд на изучаемую тему и связанную с ней проблематику. Диалогический характер энциклопедии и «полифонизм» особенно проявляются в ситуации описания таких категорий, концептов, понятий, содержательное наполнение которых в процессе исторической эволюции и смены культурно-исторических типов претерпевало значительные изменения.

«Энциклопедические статьи осуществляют по отношению к основным категориям и терминам своеобразную “археологию знания”, представляя каждый термин не в статике, а в динамике, создавая многомерное пространство смыслов на основе развернутой гаммы концепций, трактовок и интерпретаций» (25, с. 188).

А.Л. Доброхотов, П.С. Гуревич, Н.А. Хренов, М.В. Гришин в своих рецензиях высказали пожелания о переиздании этого труда, представляющего собой некую *Summa culturologiae*, чья архитектура отражает различные модусы развертывания наук о культуре.

Осмысление накопленного классикой философской и культурологической мысли материала, представленного в изданиях всех серий, в том числе и в мемуарной – «Зерно вечности», – и в серии малых форм «Лики культуры–2», стимулирует дальнейшие исследования в области философии, культурологии и других гуманитарных наук. В серии «Лики культуры–2» опубликованы книги известного исследователя В.И. Мильдона, работы которого печатаются в элитарных научных журналах. Его трудам свойственны оригинальность замысла, глубина и необычность воплощения. В.И. Мильдон делает весьма значительный шаг на пути к выработке эстетики экранизации: частного случая и общей теории кино и общей эстетики – рассматривает соотношение биографии худож-

ника и его творчества как символического аналога человеческого существования. Свои исследования он осуществляет с использованием данных кино, литературы, лингвистики, биологии, аналитической психологии. В книге исследователя И.А. Осиновской, опубликованной в этой серии, дается новая интерпретация иронии и эроса через посредство методологии образного поля. И.А. Осиновская применяет идею интеллектуального образа для раскрытия содержания категорий гуманитарного знания. Опираясь на достигнутые результаты гуманитарного знания, она получает качественно новый результат – интеллектуальный образ категории как единства различных ее характеристик. В итоге удастся обнаружить специфический способ функционирования таких явлений, как ирония и эрос, проявляющих свой аисторизм и интертекстуальность, а иными словами, свое универсальное содержание.

С позиций концепции образного поля И.А. Осиновская определяет свое отношение к сложившейся методологии исторической поэтики, с одной стороны, и к методу аисторизма, характерному для структурализма, – с другой. Она выбирает «средний путь», позволяющий избежать методологических крайностей. Свой метод автор определяет как саплиментарный, дополняющий исторический подход. Методология образного поля, находящаяся в теоретическом пространстве эпистемологии гуманитарного знания, позволяет преодолеть абстрактность определений иронии и эроса. Книги, изданные в этих сериях, входят в список обязательной литературы по философии, культурологии, социологии. Они активно используются и студентами, и преподавателями, и исследователями.

Реализация обширной программы изданий зарубежных и отечественных мыслителей стала возможна при взаимодействии сотрудников институтов Российской академии наук: ИНИОН, Института философии, Института всеобщей истории, Института российской истории, Института мировой литературы, а также совместной деятельности ученых Российской академии наук и преподавателей МГУ, РГГУ и других университетов России. Плодотворность такого сотрудничества особенно дала о себе знать при подготовке таких изданий, как «Культурология. XX век: Энциклопе-

дия» в двух томах и «Культурология: Энциклопедия: В 2 т.», в которых участвовало более 300 авторов²⁹.

Осуществление этой программы было бы невозможно без всесторонней поддержки и помощи В.А. Виноградова, Ю.С. Пивоварова, Л.В. Скворцова, А.И. Осинковского, И.Л. Галинской.

Невозможное стало возможным благодаря профессионализму и энтузиазму замечательных издателей этих книг – П.В. Соснова и А.К. Сорокина.

Список литературы

1. Али-Заде А. Что такое «человеческая культура»? [Рец. на кн. Культурология: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. и автор проекта С.Я. Левит. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – Т. 1. – 1392 с.; Т. 2. – 1184 с. – (Summa culturologiae)] // Высшее образование в России. – М., 2008. – № 10. – С. 154–159.
2. Баранов А. Культурология на пороге XXI века: цельность и многообразие [Рец. на кн.: Культурология. XX век: Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 640 с. – (Серия «Культурология. XX век»)] // Литературное обозрение. – М., 1998. – № 4. – С. 97.
3. Гамазкова Т. И Музыкой, и Словом. [Рец. на кн.: Юдина М. Лучи Божественной любви. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 815 с. – (Российские Пропилеи)] // Независимая газета. Приложение «Религия». – М., 2000. – № 10, 31. V. – С. 7.
4. Гуревич П.С. Философские просторы теории познания: (Тематический обзор). [Рец. на кн.: Микешина Л. Диалог когнитивных практик. Из истории эпистемологии и философии науки. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 575 с. – (Серия «Humanitas»); Зинченко В., Пружинин Б., Щедрин Т. Истоки культурно-исторической психологии: Философско-гуманитарный контекст. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 415 с. – (Серия «Humanitas»); Пружинин Б.И. «Ratio servens»? Контуры культурно-исторической эпистемологии. – М.: РОССПЭН, 2009. – 423 с. – (Серия «Humanitas»); Шпет Г.Г. Философия и наука: Лекции

²⁹ Культурология. XX век: Энциклопедия. – СПб.: Университетская книга, 1998. – Т. 1. – 447 с.; Т. 2. – 447 с.; Культурология: Энциклопедия: В 2 т. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – Т. 1. – 1392 с.; Т. 2. – 1184 с. – (Серия «Summa culturologiae»).

- онные курсы. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 496 с. – (Российские Пропилеи); *Философия познания: К юбилею Л.А. Микешинной.* – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 663 с. – (Серия «Humanitas»)] // *Философия и культура.* – М., 2011. – № 6(42). – С. 170–179.
5. *Гуревич П.С.* Эон как время цивилизации [Рец. на кн.: *Скворцов Л.В.* Информационная культура и цельное знание. – М.: ООО «Изд-во МБА», 2011. – 440 с. – (Серия «Humanitas»)] // *Философия и культура.* – М., 2011. – № 9(45). – С. 194–199.
6. *Гуревич П.С.* Феномен художественной идентичности (тематический обзор книг: *Великовский С.И.* В поисках утраченного смысла: Очерки литературы трагического гуманизма во Франции. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 271 с. – (Серия «Humanitas»); *Перельштейн Р.М.* Конфликт «внутреннего» и «внешнего» человека в киноискусстве. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 255 с. – (Серия «Humanitas»); *Прозорова Н.И.* Философия театра. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 223 с. – (Серия «Лики культуры»); *Каравашкин А.В.* Литературный обычай Древней Руси, (XI–XVI вв.). – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2011. – 544 с. – (Серия «Humanitas»); *Габричевский А.Г.* Биография и культура: Документы, письма, воспоминания: В 2 кн. / Сост. О.С. Северцева. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2011. – 775 с. – (Серия «Российские Пропилеи»)] // *Психология и психотехника.* – М., 2012. – № 5(44). – С. 98–106.
7. *Гуревич П.С.* Сумма культурологии. [Рец. на кн.: *Культурология: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. и автор проекта С.Я. Левит.* – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – Т. 1. – 1392 с.; Т. 2. – 1184 с. – (Summa culturologiae)] // *Эдип.* – М., 2008. – № 1. – С. 180.
8. *Дмитриева О.* Кантор В.К. Санкт-Петербург: Российская империя против российского хаоса. К проблеме имперского сознания в России. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 542 с. – (Российские Пропилеи) // *Космополис.* – М., 2008. – № 1(20). – С. 199–201.
9. *Доброхотов А.Л.* Алфавит культуры. [Рец. на кн.: *Культурология: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. и автор проекта С.Я. Левит.* – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – Т. 1. – 1392 с.; Т. 2. – 1184 с. – (Summa culturologiae)] // *Новый мир.* – М., 2008. – № 7. – С. 185–188.
10. *Доброхотов А.Л.* Достоевский – европеец. [Рец. на кн.: *Кантор В.К.* «Судить Божью тварь». Пророческий пафос Достоевского: Очерки. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 422 с. – (Российские Пропилеи)] // *Новый мир.* – М., 2010. – № 8. – С. 186–188.

11. *Доброхотов А.Л.* Морфология хаоса, или Услышанные пророчества Достоевского. [Рец. на кн.: *Кантор В.К.* «Судить Божью тварь». Пророческий пафос Достоевского: Очерки. – М.: РОССПЭН, 2010. – 422 с. – (Российские Пропилеи)] // Вторая навигация: Альманах. – Харьков, 2010. – Вып. 10. – С. 203–214.
12. *Доброхотов А.Л.* Вигилии в дремлющем Третьем Риме. [Рец. на кн.: *Гальцева Р.А.*, *Роднянская И.Б.* К портретам русских мыслителей. – М.: Петроглиф; Патриаршее подворье храма – домового мц. Татианы при МГУ, 2012. – 748 с. – (Российские Пропилеи)] // Новый мир. – М., 2012. – № 1. – С. 197–199.
13. *Зверев А.* «Школа упорства и ясности» [Рец. на кн.: *Великовский С.И.* Умозрение и словесность. Очерки французской культуры. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 711 с. – (Серия «Российские Пропилеи»)] // Вопросы литературы. – М., 2000. – № 6. – С. 342–350.
14. *Калмыкова В.В.* [Рец. на кн.: *Кантор В.К.* «Судить Божью тварь». Пророческий пафос Достоевского: Очерки. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 422 с. – (Российские Пропилеи)] // Вопросы философии. – М., 2010. – № 10. – С. 174–177.
15. *Кондаков И.В.* Россия, понятая умом. [Рец. на кн.: *Кантор В.К.* Русская классика, или Бытие России. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. – 768 с. – (Российские Пропилеи)] // Вопросы философии. – М., 2006. – № 11. – С. 177–182.
16. *Курбатов В.* Земная и небесная. [Рец. на кн.: *Мария Юдина.* Лучи Божественной Любви. – М.; СПб.: Университетская книга, 1999. – 815 с. – (Российские Пропилеи)] // Москва. – М., 2000. – № 7. – С. 190–195.
17. *Латынина А.* Дар веры и дар философского вопрошания. [Рец. на кн.: *Гальцева Р.А.*, *Роднянская И.Б.* К портретам русских мыслителей. – М.: Петроглиф; Патриаршее подворье храма – домового мц. Татианы при МГУ, 2012. – (Российские Пропилеи)] // Знамя. – М., 2012. – № 10. – С. 184–190.
18. *Ознобкина Е.* Заметки по поводу серии «Лики культуры» // Новое литературное обозрение. – М., 1996. – № 20. – С. 361–366.
19. *Померанц Г.* Развертывание альтернатив. [Рец. на серию «Лики культуры»] // Октябрь. – М., 1998. – № 2. – С. 182–185.
20. *Порус В.Н.* Имперское сознание... после империи? [Размышления над книгой В.К. Кантора «Санкт-Петербург: Российская империя против российского хаоса. К проблеме имперского сознания в России». – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 542 с. – (Российские Пропилеи)] // Вопросы философии. – М., 2008. – № 9. – С. 125–134.
21. *Прокофьев А.В.* О новой книге В.К. Кантора «Санкт-Петербург: Российская империя против российского хаоса. К проблеме имперского сознания в Рос-

- сии». – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 542 с. – (Российские Пропилеи) // Вопросы философии. – М., 2008. – № 9. – С. 140–146.
22. Сендеров В.А. [Рец. на кн.: Кантор В.К. Санкт-Петербург: Российская империя против российского хаоса. К проблеме имперского сознания в России. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 542 с. – (Российские Пропилеи)] // Знамя. – М., 2009. – № 11. – С. 217–222.
23. Сендеров В.А. Русская империя против русского национализма. [Рец. на кн.: Кантор В.К. Санкт-Петербург: Российская империя против российского хаоса. К проблеме имперского сознания в России. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 542 с. – (Российские Пропилеи)] // Вопросы философии. – М., 2008. – № 9. – С. 135–140.
24. Соколов М.Н. Выход из транса. [Рец. на кн.: Померанц Г. Выход из транса. – М.: Юристъ, 1995. – 575 с. – (Лики культуры)] // Октябрь. – М., 1997. – № 1. – С. 182–185.
25. Хренов Н.А., Гришин М.В. [Рец. на кн.: Культурология: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. и автор проекта С.Я. Левит. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – Т. 1. – 1392 с.; Т. 2. – 1184 с. – (Summa culturologiae)] // Вопросы философии. – М., 2008. – № 3. – С. 186–189.
26. Черномырдин М.В. [Рец. на кн.: Шукин В.Г. Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – 608 с. – (Российские Пропилеи)] // Вопросы философии. – М., 2007. – № 12. – С. 175–182.
27. Шукин В.Г. [Рец. на кн.: Кантор В. «Судить Божью тварь». Пророческий пафос Достоевского: Очерки. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 422 с. – (Российские Пропилеи)] // Вопросы философии. – М., 2010. – № 10. – С. 177–182.

Т.Б. Любимова

ВСЕЛЕНСКИЙ ОГОНЬ*

Книга Марины Николаевны Лобановой «Теософ – теург – мистик – маг: Александр Скрябин и его время»¹ – значительное событие не только для музыковедения, но и для философии. О творчестве А.Н. Скрябина в книге рассказывается не просто как о каком-то событии истории русской и мировой культуры. Марина Николаевна нашла весьма точную позицию, с которой отчетливо и объемно видны сложность, неоднозначность и в то же время привлекательность личности великого композитора, глубина и философичность его творчества.

Скрябин и в жизни, и в творчестве был мистиком. Миф, мистика – это слова одного корня. Общий корень *ти* – тишина, молчание (ср. франц. *muet*). Музыка молчит о том, чего нет в звуковой ее материи, но желает преобразить саму материю, философия же только об этом и говорит, не будучи в состоянии окончательно выговорить свою возлюбленную Истину. Согласно меткому слову Ф. Ницше, философ – это неудавшийся музыкант. Для философии высказываться о музыке – это трудная задача: ей приходится рационализировать через говорение, озвучивание нечто принципиально непередаваемое, высказывать суждения и давать оценки от имени универсального разума. Философия, даже если она толкует о туманных вещах, все равно стремится сделать их прозрачными. Не всегда это удается, часто она оказывается не на своем собст-

* Рецензия на кн.: Лобанова М.Н. Теософ – теург – мистик – маг: Александр Скрябин и его время. – СПб.: Петроглиф, 2013. – 318 с.

венном поле, а в плену истолковываемого предмета, не может занять свою собственную точку зрения, которая есть точка зрения созерцателя, зрителя. М.Н. Лобанова остается верной избранному более частному предмету, т.е. творчеству Скрябина, и в то же время показывает себя мастером на поле философии. Ей удалось представить сложность музыки этого гения, его философский пафос, эзотерический смысл его музыки. И не только потому, что автор этой книги хорошо эрудированна в истории и теории музыки, а также в философии и эзотерике. Сама личность А. Скрябина требует этого синтеза, ведь он в своем творчестве стремился воплотить философские и эзотерические идеи, и это ему удавалось. Как блестяще показано в книге, творчество Скрябина было не иллюстрацией философских и эзотерических идей, а воплощением их в самой музыкальной ткани.

В книге приведено множество свидетельств современников, друзей и просто знакомых Скрябина. Сами по себе эти свидетельства необычайно интересны и в сочетании с комментариями автора книги создают очень живой и емкий образ композитора. В книге затронуты буквально все стороны его творчества и эпохи, в которой он жил и творил. Невозможно их даже просто перечислить. Но самые впечатляющие моменты все-таки связаны с образами огня, видимо, природа его таланта была именно огненной, а также со строгим математическим подходом, характеризующим его творческий процесс, что, казалось бы, противоречит огненной природе его гения. Именно это сочетание в «пламенеющем Логосе» холодного чистого разума и мистической страсти, невыразимой, но требующей выражения, потому облакающей в те образы, которые бытуют в атмосфере эпохи, пульсирует в бесконечных расчетах и точнейших обозначениях.

Для мистики свойственно ничего *не досказывать*, но не в силу того, что мистик хотел бы что-то утаить, а потому, что остающееся недосказанным не может быть высказано. Именно в этом состоит причина нашего естественного недоверия к любым мистическим прозрениям: они всегда носят личный характер, коллективных мистических прозрений не бывает. Лишь один бывает «познавшим», а последователи, как правило, остаются только «слышавшими» его; им только рассказывают о чем-то или даже показывают (в ритуале) то, что можно понять. Мистик, чтобы обратиться к внешнему, эзотерическому, к публике, должен полученные в от-

кровении фрагменты как-то связать в единое, понятное, вразумительное высказывание, и только так он может обратиться к широкому кругу слушателей. «Швы», вставки, которые встраивает здравый смысл в изначально непонятный текст, делают весь рассказ приемлемым для многих других слушателей, расширяют аудиторию. Но именно эти швы и вставки есть слабое место любой мистической доктрины, в том числе и «Тайной доктрины» Е.Н. Блаватской, под значительным влиянием которой находился А.Н. Скрябин. Это достраивание прозрений до приемлемых картин, заставляющее мистика, мага немного «привирать» в своих рационализированных построениях, всегда есть уязвимое место в их конструкциях, что, конечно, свойственно и «Тайной доктрине». За это ее подвергали и подвергают резкой критике, в частности, Рене Генон в своей книге «Теософизм: история одной псевдорелигии», где он показывает, что многие пассажи и персонажи в ее доктрине просто выдумка. Однако можно и иначе отнестись к деятельности этой интересной личности. Можно считать ее авантюристкой, но эзотерика есть такое место, в котором авантюра и реальность слиты, нет здравого критерия их различить. Если в поэзии нет претензии на реальное знание вещей, она не выходит за пределы игры воображения и его свидетельства, то эзотерика всегда претендует на истинное знание реальности, на свидетельство духовного видения. Надо сказать, что подозрения в адрес эзотерических учений в тотальном обмане вызваны именно тем, что их нельзя проверить по тем критериям, которые имеет чистый разум. Но в этих учениях, как правило, содержатся такие гипотезы, которые со временем подтверждаются, конечно, не всегда. Впечатление, вдохновение, а не доказательность – вот цель мистики. Отсюда ее родство с музыкой и поэзией. Они живут в ирреальном мире, и это, конечно, не означает, что мир этот просто выдумка и ничему вообще не соответствует. Просто это другой способ существования, не то, что мы называем «реальной жизнью». Тем удивительнее замысел теургии, разделявшийся А. Скрябиным с Вяч. Ивановым. Ведь теургия по своему смыслу претендует на реальное воздействие музыки, поэзии, ритуала в их синтезе на весь ход мировых событий, подобное магическому действию.

Страдание, страсти и несчастья – это жизнь. Преображение страдания в возвышенном пафосе, в героике и трагедии есть дело искусства, понятого в данном случае как теургия. Мистерия, т.е. то

окончательное произведение, которое и должно осуществить это магическое действо, есть героическое усилие по преобразению материального существования в духовное, усилие обратить страдающее начало в действующее. Это чисто манихейское переживание². В творчестве Скрябина оно сочетается с гностическими идеями и символами, но не только. Символ вселенского огня, например, восходит к зороастризму, древнейшей³ западной метафизической доктрине, когда разделения культуры на Запад и Восток еще не существовало. Вообще в эзотерических доктринах, да и в обычной светской философии спрессованы взгляды и представления предыдущих эпох и интеллектуальных достижений наших предшественников. Эпоха модерна, в которую творил Скрябин и его современники, пестрит множеством импульсов и начинаний, поисков нового. Тем интереснее усилия по созданию новых синтезов, в особенности если этим занята музыка, самая богатая из всех видов искусства по своим выразительным возможностям.

Вечно возобновляющийся порыв материи к духу, к преобразению бессилен, подобно рождающему тоску вечному возвращению, о котором говорил Ф. Ницше. Это переживается художником как импульс творчества, гений отвергает безнадежность вечного возвращения, созидая и говоря: творю все новое, Новое Небо и Новую Землю, по-ту-сторону-и-вне-времени. В это же время происходит смена научной парадигмы, что также хорошо показано в книге. Эти вихри идей, тенденций, небывалых переживаний как в искусстве, так и во всей культуре (не напрасно многие в это время говорят о кризисе культуры) есть общий корень высокой музыки и подлинной философии, а в их синтезе – это теургия, как в нее верили Вяч. Иванов и А. Скрябин, т.е. овладение временем и преобразование его (можно вспомнить замечательную книгу «Овладение временем» Валериана Муравьёва)⁴.

Столь грандиозные замыслы здравому смыслу и обыденному сознанию могут показаться не только странными, но безумными, а религиозным людям даже сатанинскими, тем более что во фразеологии символистов и теософов нет традиционного противопоставления Бога и Сатаны, Люцифера, Дьявола.

Гении – это, конечно, особые люди. Их не назовешь нормальными, но сами-то нормальные, кто они такие? Естественным и здоровым нам представляется то, что находится внутри тех ограничений, которые создают наше «у себя дома», т.е. внутри позна-

вательных, волевых, чувственных схем, которые согласуются с нашими незначительными возможностями. Любой, выступающий за пределы ограничений хоть чем-нибудь, будет для нас ненормальным. И дело здесь не в установленных нормах – можно установить и другие нормы. Дело в том, что мы жестоко сопротивляемся разрушению наших ограничений, это страх перед свободой, и он не раз исследовался философией. В первую очередь восстает против опасного и трудного пути свободы, разумеется, религия. Поэтому любой выход за очерченный круг обозначается как падение в «глубины сатанинские». Неловко даже читать отклики русских религиозных философов о Скрябине. Однако если отнестись к этому явлению непредвзято, т.е. не с религиозной точки зрения, без «самоочевидных» оценок относительно того, что божеское, ангельское, а что как раз наоборот, то хотелось бы понять, в первую очередь, что открывается гениальным людям, каков источник их откровений? С одной стороны, мы видим вполне земной источник – мир образов вне- и дохристианской культуры. Для христиан, иудеев, мусульман так называемый языческий мир – это мир демонов, бесов. Но ведь это «партийная», идеологическая точка зрения, отказ философии быть «Трибуналом разума» (И. Кант). С другой стороны, имеется также другой источник – собственные откровения гения. Это невидимый, тонкий мир, ведь даже большую часть физического мира мы не воспринимаем нашими чувствами, что же говорить о не физическом, но существующем мире. Поэтому эти люди, «откровенники», в какой бы области культуры они ни проявляли свой гений и таланты, должны быть поняты как таковые. Грань между гениальностью и безумием, действительно, тонкая, но она есть. Гений владеет своим «безумием», в то время как безумным владеет его безумие, т.е. некий «дух» или, говоря современным языком, психический остаток от прежде живших людей, информационный мусор тонкого мира. Гений – одерживающий победу над агрессией тонкого мира, преобразующий ее в «знание», а безумный – побежденный, одержимый, и он, действительно, деградирует, взаимодействуя с тонким миром. Гений не успевает дойти до момента, где начинается деградация, он сжигает самого себя в борьбе за преображение. Это относится и к творчеству Скрябина. Ему удастся возродить некоторые из бесчисленных связей со всем целым Вселенной, о котором нам слишком мало известно, а может быть, и вовсе ничего. Тем не менее нас ведь не

вывели в колбе, как каких-то искусственных гомункулов, мы есть произведение всей Вселенной, ее истории и всех ее состояний. И мы продолжаем быть с ней тесно связанными, но, как правило, не чувствуем этого; гении это чувствуют, вдохновение и есть открытость для того или иного аспекта вселенских связей и воздействий. Эти связи и воздействия бесконечно сложны и разнообразны, поэтому гении неповторимы в своих прозрениях и произведениях. Искусство, в особенности музыка, завоевало относительную свободу, свой код доступа к бесконечному «банку данных», метафорически говоря, к той вселенской ноосфере⁵, которая и есть наша колыбель. С этим связана интеллектуальная страсть достичь единства через творчество, обрести целостность, что было в высшей степени присуще А. Скрябину. Этой страстью к единому и целостному объяснимы и другие стороны его поэтики, теории, а также и самой музыки, и прежде всего идеи синтеза искусств, цветомузыки, синтеза всех чувств в едином акте восприятия. «Скрябин, – отмечает Б.А. Фохт, – хотел торжественно осуществить и закончить свою жизнь и деятельность в “последнем свершении”, в своего рода апофеозе всякой творческой деятельности, и Вы можете представить себе все так, как представлял себе он сам: где-то далеко, в Индии, под широколиственными многовековыми деревьями на некотором возвышении стоит капельмейстер мира. Кто должен слушать великую “Мистерию” этого дирижера? Человечество, люди! Нет, не только люди, но и змеи, слоны и тигры, растения, все вообще живые существа, выражаясь словами Лермонтова, “и небо, и звезды, и тучи толпой”? Я спрашиваю, разве это, в известном смысле, не материалистическая концепция?

*“И месяц, и звезды, и тучи толпой
Внимали той песне святой”»⁶.*

Синтез искусств и соответствующая ему синестезия (букв. «со-ощущение») были частью программы единства и целостности. Синестезия, которую современные психологи понимают как межчувственные ассоциации, вовсе не есть какая-то невероятная и небывалая идея, напротив, это есть самое распространенное явление человеческой психики, просто творческие личности используют это свойство активно, а остальные – пассивно в расхожих образах и представлениях, подобных «холодному уму», «горячей любви»

или «зеленой тоске». По замыслу Скрябина, синтез чувств и искусств необходим как путь достижения всеединства, конкретного воплощения идеи целостности, соборности и преображения.

Синтез искусства – цветомузыка, составная часть этого проекта тотального синтеза – это, надо думать, и было будущее действие теургии, т.е. через посредство искусства преображение (в «мировом пожаре») Вселенной и человека, который был бы агентом этого преображения. Понятно, что искусство в этом случае перестает быть частным институтом культуры, партикулярной деятельностью неких не совсем нормальных людей. Художник становится творцом будущей Вселенной, освобожденной от грязи материального. Понятно, что это может быть замыслом либо безумца, либо гения.

Достаточно вспомнить кантовское противопоставление гения и таланта, чтобы понять, что, оценивая творчество гения, довольно трудно занять объективную точку зрения. Гений – это законодатель, в то время как талант лишь следует уже существующим законам, и поэтому талант подлежит оценке в соответствии с нашей способностью суждения, а гений – нет. У нас нет закона, по которому мы можем оценивать его творения, ведь он как раз закон и создает, через его творчество говорит сама природа, он ее агент. Тем более не подходит толкование его произведений с частной, в том числе религиозной, точки зрения. Скрябин – гений, он, следовательно, сам дает закон, по которому можно истолковать, понять его творчество. Неважно, привлекает ли он концепции теософии или чьи-нибудь мистические прозрения, композитор с их помощью как бы переводит на человеческий язык то, что невозможно выразить. Он пламенеет в огне вселенского пожара (вспомним Гераклита: мир есть огонь, мерами вспыхивающий и мерами стихающий), видимо, поэтому его творчество как единое целое довольно долго не было достаточным образом понято: нам говорили, что он как-то не совсем правильно горит, привычной меры не знает. Тем более радостно читать спокойный, уравновешенный рассказ автора этой книги о творчестве А.Н. Скрябина, о его времени, об окружении, настроениях, странностях эпохи, встретить подробный, разносторонний и можно даже сказать, всеобъемлющий анализ многих моментов и аспектов, связанных с этой замечательной личностью.

Судьба художника, поэта, философа, вообще творческой личности – это сжатая до рисунка, до формулы история нашей «страны света», а стало быть, в какой-то степени и человечества. Катастрофы XX в. разрушили все идеалы и сломали все судьбы. И столь распространенные проекты «конца истории» – это кальки с реальной истории, но рассказанной и закругленной по тому или иному образцу. А сама идея архетипически укоренена в творчестве гения: собою он завершает историю, делая скачок в будущее, в «Завтра»: его предназначение «заполнить брешь между Сегодня и Завтра». Вся его жизнь как единый вдох, и на выдохе, на «задыхании», которое в момент экстаза⁷, он попадает в будущее, поэтому по сравнению с «нормальными и здоровыми» он предстает безумным. Это можно сравнить с суфийским «безумством», исчезновением перед божественным, согласно афоризму, «суфий – это тот, кого нет».

Автор книги, М.Н. Лобанова, будучи одним из ведущих специалистов в области теории и истории музыки, замечательно справилась со своей задачей – нарисовать портрет такой незаурядной личности, как Скрябин. Но не только. Ей удалось показать глубокий смысл его творчества, для чего пришлось привлекать самый разный материал. Скрябин был знаком с эзотерической и оккультной литературой, сама культура того времени погружала художника в атмосферу мистики, теософии, антропософии, магизма. Иногда кажется, что именно под влиянием этой атмосферы формируется и внутренний мир художника, который и сам в свою очередь начинает творить эту атмосферу. Такова судьба любого таланта, но не гения. Гений, как уже говорилось выше, – законодатель. Разгадать его «Завтра» в нашем «Сегодня», будущее в настоящем, конечно, задача непростая. Марина Николаевна прекрасно показала, как время рождало гения и стремилось его понять; рассказ о его биографе и истолкователе – Л.Л. Сабанееве – очень удачно образует параллель, но с рассказом о самом Скрябине настоящую историю, со своей драматургией и глубоким смыслом. В этой драме «жизни артиста» голоса повлиявших на него философов и оккультистов звучат довольно громко, как если бы они были не хором, а действующими лицами. Да, это был круг общения, друзей, идейно близких людей. Скрябин любил философию и интересовался ею, ему нравились те или иные идеи; обычно для художника философские идеи есть оформление его собственной

222

душевной жизни, глубоко скрытой от разума, сущность которого – созерцать, видеть, усматривать. В данном случае это было не так. У Скрябина у самого в душе была философская струнка. Он, вероятно, нашел в эзотерических учениях общий язык с теми, кто понимал то, что и он сам; они были созвучны строю его души. Но, как и большинство гениев, обладающих величайшей интуицией в той области, где они являются законодателями, в сфере эзотерики его нередко подводил интеллектуальный вкус. Он был слишком доверчив. Да, это было время опьянения эзотерикой. Музыкант воспринимает мир звуков не как профан, а как посвященный в тайны этого мира, утонченным восприятием которого он обладает, его здесь не обманешь ни в малейших нюансах; так точно и философ обладает интеллектуальным вкусом (можно сказать, слухом), утончающимся по мере углубления его философствований. У него обостряется чувство истины. Проходя через искушения тотального сомнения, он обретает смысловую интуицию, суждения вкуса обретают силу по отношению к смыслу. Он сразу увидит в Папюсе компилятора, не поверит в «учителей» Е. Блаватской, но при этом сможет оценить добросовестность Элифаса Леви; он, скорее всего, сможет отсоединить в писаниях этих исследователей⁸ более или менее ценное содержимое. Художник – существо впечатлительное, но в то же время всем внешним голосам он предпочтет голос своего крылатого гения. Также и Скрябин: эзотерические учения его впечатляли, но не определяли. Равно и суфизм, для западных людей притягательный, воспринимался им несколько поверхностно как учение, хотя по самой своей природе эта духовная практика не могла быть ему не близка. Но все-таки Скрябин оставался западным человеком, западно-восточным русским. Его крылатый огненный гений не до конца поддался дисциплине холодного разума, хотя если сосредоточить свое внимание на строгости его метода композиции, «всесоответствии», то начинает казаться, что это не огненный Логос, а Господин Тэст Поля Валери, наблюдающий за опытом «у последней черты всех наук».

Разная музыка понятна и любима разными типами людей в зависимости от уровня их развития, взросления. Для каждого уровня – своя музыка, а эти уровни определяются, разумеется, не только образованием, культурой, но и «природой»: по неизвестным нам причинам одни рождаются с грубой конституцией, а другие с утонченной. Здесь нет никакой демократии. Одни открыты для

мистических прозрений, а другие отнюдь нет, и им ничего невозможно доказать, они в этом отношении как бы невменяемы. Недоверие «простых людей» по отношению к мистическим откровениям понятно, даже вполне оправданно и естественно, они охраняют свой мир от разрушения понятной «схемы мира».

Книга заканчивается главами, посвященными вопросам поэтики, теории и композиционной техники Скрябина. Здесь подробно и основательно анализируются, в частности, открытия в области гармонии. Необыкновенно интересен анализ новаторства А.Н. Скрябина, теоретической позиции Л.Л. Сабанеева и вклада Н.А. Рославца. Надо отметить, что М.Н. Лобанова впервые открыла для нас ранее недоступное творчество замечательного композитора – Николая Андреевича Рославца, а сравнение взглядов и творчества его и главного героя книги – Скрябина – привели исследовательницу к выводу о том, что: «Основы новой гармонии были заложены Скрябиным, сформулированы Сабанеевым и развиты Рославцем. С этих позиций история Новой музыки и ее теоретического осмысления должны быть полностью пересмотрены»⁹.

Некоторые отступления в размышлениях о книге М.Н. Лобановой оправданы тем, что сам предмет настойчиво подталкивает к свободным высказываниям по поводу тех идей, того богатого содержания, которые анализируются в этой работе. В противном случае мы вступили бы в тягостное противоречие с огненной природой гения А.Н. Скрябина и доминантой для нас стал бы «г-н Тэст», т.е. образ суперинтеллекта, лишённого человеческих страстей. Возможно, что и мы не загорелись, читая эту замечательную книгу (для этого надо быть конгениальным самому предмету), но хотя бы полюбовались отсветами тех всполохов, сверканий, которые еще различимы во все поглощающей бездне истории.

Примечания

¹ Лобанова М.Н. Теософ – теург – мистик – маг: Александр Скрябин и его время. – СПб.: Петроглиф, 2013. – 318 с.

² См.: Кефалайа («Главы»). Коптский манихейский трактат / Пер с копского, исслед., коммент., глоссарий и указ. Е.Б. Смагиной – М.: Издательский дом «Восточная литература» РАН, 1998. – 512 с. – (Памятники письменности Востока CXVI). Надо сказать, что современные эзотерики

черпают свои сведения и вдохновение из весьма разнообразных источников. Как правило, их трактаты представляют собой компиляции из обрывков древних текстов разного происхождения, а также из фрагментов восточных доктрин, которые и сегодня для западного человека остаются практически непроницаемыми, а тем более они были плохо поняты в прежние времена, когда сведений о них было еще меньше. Хотя препятствием для понимания является скорее слишком большое различие менталитетов, как это теперь называют, чем незначительность информации.

³ Зороастр (Заратуштра) был только реформатором гораздо более древнего учения. Ему пришлось переводить Авесту на современный ему язык, так как к его времени она стала уже совсем непонятной.

⁴ *Муравьев В.* Овладение временем. — М.: Интернациональная 39-я типография Мосполиграф, 1924. — 75 с.

⁵ Ноосфера есть не только у Земли, но и у Солнечной системы, у Галактики, у Вселенной. И человек может быть настроен на любую струну бесконечного, невидимого и неслышимого оркестра.

⁶ *Лобанова М.Н.* Теософ — теург — мистик — маг: Александр Скрябин и его время. — СПб.: Петроглиф, 2012. — С. 76.

⁷ «Здесь ослепительный свет, — объяснял он, — точно солнце приблизилось. Здесь уже есть это задыхание, которое в момент экстаза. Оно было уже в зародыше в четвертой сонате, там уже есть задыхание от лучезарности, такая окрыленность и свет» (*Лобанова М.Н.* Теософ — теург — мистик — маг: Александр Скрябин и его время. — СПб.: Петроглиф, 2012. — С. 227).

⁸ Ведь нельзя отрицать и присутствие в их трудах реальных познаний в области эзотерики. Однако общая картина же нередко производит впечатление дурного вкуса. Относительно Папюса имеется опечатка: он не основал Теософское общество Франции (тем более в 1877 г., а год его рождения 1865!), а вступил в него в 1887 г., но вскоре покинул.

⁹ *Лобанова М.Н.* Теософ — теург — мистик — маг: Александр Скрябин и его время. — СПб.: Петроглиф, 2012. — С. 222.

Серия «Теория и история культуры»
КУЛЬТУРОЛОГИЯ
Дайджест
2014 № 1 (68)

Редактор-составитель выпуска –
кандидат философских наук **Левит** Светлана Яковлевна.

**Адрес редакции: 117997, г. Москва, Нахимовский проспект 51/21.
ИНИОН РАН. Отдел культурологии**

Дизайн Л.А. Можаяева
Корректурa, компьютерная верстка М.П. Крыжановская

Гигиеническое заключение
№ 77.99.6.953.П.5008.8.99 от 23.08.1999 г.
Подписано к печати 10/II – 2014 г. Формат 60х84/16
Бум. офсетная № 1. Печать офсетная. Свободная цена
Усл. печ. л. 14,0. Уч.-изд. л. 12,0
Тираж 300 экз. Заказ № 240

**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: inion@bk.ru
Отпечатано в ИНИОН РАН
Нахимовский пр-кт, д. 51/21
Москва, В-418, ГСП-7, 117997
042(02)9

