

УДК 008
ББК 71.0
Т 33

Ответственный редактор
доктор философских наук
Н.А. Хренов

Редколлегия:
А.С. Варганов, Е.В. Дуков, А.Я. Рубинштейн,
К.Б. Соколов, В.И. Тасалов, Ю.У. Фохт-Бабушкин,
Н.А. Хренов

Рецензенты:
доктор философских наук
В.П. Крутоус,
доктор философских наук
А.С. Мигунов

Теория художественной культуры. Вып. 13. – М.: ГИИ,
2010. – 454 с. – ISBN 978-5-98287-026-1

Очередной (13-й) выпуск ежегодника «Теория художественной культуры» посвящен трансформациям искусства в художественной культуре XX в. Три основных аспекта обсуждения этой острой и теоретически значимой проблемы образуют три раздела коллективного научного труда. Первый раздел «Метаморфозы искусства в XX – начале XXI в.» открывается статьей Н. Хренова о проблематике кризиса искусства в XX в.; автор различает в ней два смысловых пласта – «искусствоведческую констатацию» и «культурологическую интерпретацию», которые выступают как взаимодополняющие друг друга. Второй раздел – «Мифотворчество в истории художественной культуры» – осмысляет, теоретически и исторически, взаимосвязь мифа и искусства в XIX – XX вв. Третий раздел сборника – «Миф как категория культуры» – также носит концептуальный характер. В статьях этого раздела обсуждаются вопросы категориальной интерпретации мифа в современной философии культуры, рассматривается миф как категория западной и русской философии. Сюда включена статья о мифологической компоненте эпохи «оттепели» и статья, в которой исследуется история романтического мифа о «гениальном безумце».

Для искусствоведов, философов, культурологов, эстетиков, а также для тех, кто интересуется художественной культурой и искусством.

ISBN 978-5-98287-026-1

© Государственный институт
искусствознания, 2010

Содержание

Введение.....	5
Раздел 1	
МЕТАМОРФОЗЫ ИСКУССТВА В XX – НАЧАЛЕ XXI в.	8
<i>Н.А. Хренов</i>	
Кризис искусства как проблема культуры	8
<i>Б.М. Галеев</i>	
Синестезия в системе метафорического мышления	37
<i>И.В. Кондаков</i>	
Поверх барьеров: к вопросу о национальных границах в искусстве XX в. (на материале русской музыки).....	53
<i>Ю.В. Стракович</i>	
История одного отчуждения: борьба на границе экономики и искусства в современной музыкальной культуре.....	77
<i>Т.Е. Савицкая</i>	
Виртуальная реальность: парадигма культуры будущего?	92
<i>В.М. Петров</i>	
Наступает ли «конец искусства»? – Возможности выхода из обозначившегося тупика (информационный подход).....	125
Раздел 2	
МИФОТВОРЧЕСТВО В ИСТОРИИ	
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ	157
<i>М.В. Гришин</i>	
Искусство как форма репрезентации религиозной традиции	157
<i>Л.И. Сараскина</i>	
Америка как миф и утопия в творчестве Достоевского.....	195
<i>Е.В. Шахматова</i>	
Активность мистического сознания на рубеже XIX–XX вв. и миф	212
<i>Г.В. Варакина</i>	
Дягилевский балет: мифологизация музыкального театра в начале XX в.	240

<i>В.Ф. Колязин</i> Новый «берлинский дадаизм» и постмодернистское прочтение мифа (постановка трагедии Ф. Геббеля «Нибелунги» Ф. Касторфом).....	262
---	-----

Раздел 3
МИФ КАК КАТЕГОРИЯ КУЛЬТУРЫ 273

<i>И.А. Едошина</i> Миф, мифологема, мифема в контексте деятельностного подхода к феноменам культуры.....	273
---	-----

<i>Э.В. Баркова</i> Миф как зеркало современной культуры	280
---	-----

<i>И.С. Вдовина</i> Поль Рикёр: мифологические истоки философских проблем самопризнания и ответственности человека	313
--	-----

<i>Л.Б. Брусиловская</i> Запад как миф в культуре «оттепели»	330
---	-----

<i>В.И. Мильдон</i> «Мы» как мифологическая форма русской мысли	350
--	-----

<i>Е.В. Улыбина</i> Миф о гениальном безумце	357
---	-----

<i>М.В. Любович</i> Теория «невмешательства» в натурфилософии итальянского неореализма.....	375
---	-----

ПРИЛОЖЕНИЕ..... 391

<i>Е.А. Сайко</i> Международная научная конференция «Миф и художественное сознание XX века (Миф в модерне и модерн как миф)», 23–25 июня 2008 года. Обзор.....	391
--	-----

<i>М.Н. Афасижев</i> Театр вчера и сегодня (О книге «Театр как социологический феномен». Отв. редактор Н.А. Хренов. СПб., 2009. 520 с.)	435
---	-----

Введение

Очередной, 13-й выпуск ежегодника «Теория художественной культуры» посвящен историческим судьбам искусства и их теоретической рефлексии в XX–начале XXI в. В последней обозначились противоположные тенденции: с одной стороны, возникло ощущение очередного кризиса искусства – уже наступившего или еще наступающего в ближайшей перспективе, в результате которого искусство в привычных для нас формах перестает существовать, и то, что развивается на месте искусства сегодня – либо не вполне искусство, а что-то другое; либо искусство, кардинальным образом изменившее свою природу. С другой стороны, наметилась тенденция намеренной архаизации искусства, его обращения к своим истокам, когда искусство предстает в своей синкретической слитности с другими, смежными явлениями культуры – мифом, религией, ритуалом. О чем свидетельствует современная архаизация искусства – о путях его выхода из кризиса или о формах его самоуглубления? О расширении культурно-исторического контекста, в котором осознает себя современное искусство, или о неразрешенных проблемах его художественно-эстетической идентификации? Эти и другие теоретические вопросы обсуждаются на страницах настоящего выпуска.

В книге четыре раздела, структурирующие публикуемые в ней исследования и материалы.

Первый раздел – «**Метаморфозы искусства в XX – начале XXI в.**» – посвящен обсуждению перспектив развития искусства в текущем столетии. Открывающая раздел статья Н.А. Хренова, подводящая предварительные итоги дискуссиям о кризи-

се искусства в XX в., ставит принципиально новую проблему, в свете которой все предшествующие споры о кризисе искусства приобретают иной, неожиданный смысл: автор предлагает различать искусствоведческий и культурологический подходы к кризисным процессам в истории искусства. Первый из них берет на себя функцию констатации кризиса, второй занимается его интерпретацией. Завершающая раздел статья В.М. Петрова переводит проблему «конца искусства» в русло информационного подхода, что, по мнению автора, намечает теоретический выход из создавшейся тупиковой ситуации.

Давний автор ГИИ, казанский ученый Б.М. Галеев, посвятил последнюю свою статью месту синестезии в системе метафорического мышления. К сожалению, автору, недавно ушедшему из жизни, уже не доведется увидеть свою работу вышедшей в свет. Другой путь рассмотрения перспектив развития искусства в XXI в. предлагает Т.Е. Савицкая, полагающая парадигмой культуры будущего виртуальную реальность. В статьях И.В. Кондакова и Ю.В. Стракович обсуждается вопрос о границах искусства в современной культуре (на примере музыки). Если первая из этих статей направлена на осмысление национальных границ в искусстве XX в., стремительно размывающихся и приобретающих условный, символический смысл, то во второй статье речь идет о борьбе на границе между современной музыкой и экономикой, о путях и формах коммерциализации искусства.

Второй раздел коллективного труда – «**Мифотворчество в истории художественной культуры**» – связан с метаморфозами искусства XX в. в процессе его мифологизации и демифологизации. Авторы этого раздела демонстрируют различные аспекты взаимодействия искусства и мифологии за последние сто с лишним лет. М.В. Гришин исследует искусство как форму репрезентации религиозной традиции. Л.И. Сараскина рассматривает образ Америки в творчестве Достоевского как миф и утопию. Е.А. Шахматова анализирует роль мистического сознания в европейской и русской художественной культуре на рубеже XIX–XX вв. Г.В. Варакина осмысляет мифологизацию музыкального театра в начале XX в. на примере дягилевского балета. В.Ф. Колязин посвятил свою статью постмодернистскому прочтению мифа в берлинском дадаизме (прочтение трагедии Ф. Геббеля «Нибелунги» Франком Касторфом).

Третий раздел выпуска продолжает тему взаимодействия искусства и мифа в XX в. в специфическом аспекте – «**Миф как категория культуры**». Акцент осмысления искусства сделан на

различных версиях мифа как феномена культуры XX в. И.А. Едошина рассматривает смежные понятия «миф», «мифологема» и «мифема» в контексте деятельностного подхода к феноменам современной культуры. Э.В. Баркова характеризует миф XX в. как зеркало современной культуры. И.С. Вдовина анализирует мифологические истоки философских проблем самопризнания и ответственности человека в философской герменевтике Поля Рикёра. Е.В. Улыбина объясняет генезис европейского «мифа о гениальном безумце». Л.Б. Брусиловская интерпретирует образ Запада как миф культуры «оттепели». В.И. Мильдон осмысляет коллективное подсознательное отечественной культуры – «Мы» – как мифологическую форму русской мысли.

Четвертый раздел выпуска – **Приложение**. Здесь публикуются трактат Джорджа Дики «Что такое искусство: институциональный анализ» в переводе С.А. Дзикевича, заметки М.Н. Афасижева «Театр – вчера и сегодня» и обзор международной научной конференции, проходившей в ГИИ в 2008 г.: «Миф и художественное сознание XX в. (Миф в модерне и модерн как миф)», подготовленный Е.А. Сайко.

Раздел 1
МЕТАМОРФОЗЫ ИСКУССТВА
В XX – НАЧАЛЕ XXI в.

Н.А. Хренов

Кризис искусства как проблема культуры

**Отношения филологии, искусствознания
и культурологии в эпоху становления
культурологической мысли**

Проблема взаимоотношений между науками не нова, но по-прежнему дискуссионна. Последняя точка по этому поводу еще не поставлена. Этот вопрос, несомненно, обостряется по мере трансформации культурологии из разрозненных идей в некую систему, то есть в науку. Если сегодня можно констатировать, что наука о культуре достигла высокого уровня развития и уже приобрела некоторую системность, то, следовательно, можно сказать, что она уже способна претендовать на осмысление каких-то таких проблем, которые в собственно искусствознании и филологии до сих пор не получили и сегодня еще не получают полного освещения. Однако после нескольких десятилетий внимательного чтения работ Ю.М. Лотмана, В. Проппа, Е. Мелетинского, Д. Лихачева, В. Топорова, Вяч. Вс. Иванова, О. Фрейденберг, С. Аверинцева, Н. Конрада и беспрецедентного цитирования М.М. Бахтина это более чем странное утверждение. Разве на некоторые вопросы, волнующие культурологов, ответы уже не даны? Чем была бы культурологическая мысль без работ названных великих отечественных филологов? Да, в эпоху увлечения этими мыслителями наука о культуре лишь находилась в процессе становления, устремляясь то по линии марксистской ортодоксии, то по линии позитивизма. Правда, это не мешало культурологической рефлексии прочно прописаться в филологии и искусствознании.

Да, собственно, разве она в этих сферах не возникла? Это для отечественной культурологии оказалось даже благотворно. Именно филология, да еще и искусствознание, о котором речь впереди, явилась основой того, что в России новая наука больше берет от комплекса гуманитарных наук, нежели от естественно-научного знания. Может быть, это ее отличает от науки о культуре в других странах. Разве Ю. Лотман не сделал уже значительного вклада в теорию и историю культуры? Ведь многие его работы касаются методологии культурологического знания в гуманитарных науках. Разве, анализируя Рабле, М. Бахтин не открыл вообще целые пласты культуры, уходящие в древность, или, анализируя Достоевского, он не увидел в структуре его романов их созвучность философии Античности? Как пишет Ю. Кристева, М. Бахтин восстанавливает прерванную формалистами связь с исторической поэтикой. «Цель его анализа уже не в том, чтобы понять, “как сделано произведение”, но в том, чтобы установить его место в пределах определенной типологии знаковых систем, существующих в истории. Вот почему он предпринимает исследование романной структуры как с точки зрения ее структурного (синхронического) своеобразия, так и с точки зрения ее исторического возникновения. Романная структура является для него “моделью мира”, специфической знаковой системой, историческую новизну которой как раз и следует уточнить; вот почему эта структура рассматривается также и под историческим углом зрения: по отношению к традиции – к жанру как воплощенной культурной памяти; и результаты синхронического анализа подтверждаются результатами анализа диахронического (“диахрония подтверждает синхронию”). Так, установив вначале основополагающие особенности романной организации у Достоевского, Бахтин затем обнаруживает ее истоки в мениппейной и карнавальной традиции»¹. Поэтому М. Бахтин и формулирует: «Литература – неотрывная часть культуры, ее нельзя понять вне целостного контекста всей культуры данной эпохи»². Это элементарная формула культурологического подхода к искусству.

¹ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С. 13.

² Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 329.

Произведение искусства в диахронии: восприятие произведения за пределами породившей его культуры

С высказыванием М. Бахтина не приходится спорить. Однако более глубоким, а главное проблемным, является его суждение о том, что литература не замыкается в своей эпохе, а смысл произведения выходит за пределы своего времени. Поэтому применительно к литературе он и использует выражение «большое время». «Между тем произведение уходит своими корнями в далекое прошлое. Великие произведения литературы подготавливаются веками, в эпоху же их создания снимаются только зрелые плоды длительного и сложного процесса созревания. Пытаясь понять и объяснить произведение только из условий его эпохи, только из условий ближайшего времени, мы никогда не проникнем в его смысловые глубины»³. Так формулируется проблема, касающаяся уже не только соотношения «произведение и культура», но и соотношения «произведение и культуры». Полагаю, что осмысление этой проблематики требует уже вмешательства культуролога.

Это соотношение волновало не только философов, но и искусствоведов. Прочитируем в связи с этим близкую к выводам М. Бахтина мысль Х. Зедльмайра. «Сохраняя эстетическую замкнутость, образование несет в себе следы своей предыстории и контуры будущих преобразований. Его свойства (по крайней мере, достоверные) понимаются на основании того, что данное состояние достигнуто благодаря уже прошедшему и одновременно является переходом к другим, более поздним состояниям»⁴.

Х. Зедльмайр утверждает, что понимание отдельных духовных явлений существенно зависит от более высоких связей, в которые эти явления могут быть включены. Вот как Х. Зедльмайр иллюстрирует эту мысль, обращаясь к творчеству Микеланджело. «Помещая искусство Микеланджело (либо часть его) в классический Ренессанс или в становящееся барокко, или в пробившуюся сквозь ренессансные формы постготтику, мы будем получать каждый раз другие, как бы заново возникающие черты, которые, хотя и способны существовать вполне объективно, самого наисокровеннейшего у Микеланджело не касаются. А то, что в формы XVI века врывается дух гораздо более древнего рода, что с *Terribile* Микеланджело может быть связано

³ Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 331.

⁴ Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999. С. 81.

(не исторически, но пра-феноменально) с *Terribile* романики, – подобного нептуническое восприятие духовных эпох не допускает. Такой вулканический прорыв более глубоких духовных пластов весьма типичен для эпох великих внутренних перераспределений уровней. Из-за недооценки сложившегося положения вещей все толкования искусства Микеланджело до сих пор терпели неудачу»⁵.

Соотнося произведение искусства или творчество конкретного художника с определенной эпохой, как М. Бахтин, так и Х. Зедльмайр усматривали проблему в том, что таким соотношением самого произведения и культуры времени появления этого произведения смысл произведения далеко не исчерпывается. Этот смысл, оказывается, соотносим с предшествующими и последующими состояниями истории. Кажется, что для последующего исследования этого заключения достаточно. Но достаточно лишь для филологии и искусствознания. Каждый специалист в меру своего дарования и традиции, заданной конкретной научной дисциплиной, а может быть, еще и модной сегодня герменевтикой, приступает к изучению какого-то конкретного явления. Однако для культуролога этого недостаточно. Ему нужна общая картина. Поэтому он находится в поисках. Так, для того чтобы осмыслить сложившуюся в Европе в начале XX в. ситуацию, О. Шпенглеру пришлось предпринять морфологию всемирной истории. Культуролог подхватывает идею «большого времени» и продолжает углубляться в его закономерности. Они могут пригодиться затем и представителям конкретных дисциплин.

От рассмотрения текста как интертекста к констатации социально-психологического контекста соотношения произведения с удаленными в истории состояниями

Набрасывая перспективы будущих исследований, выделим для обсуждения несколько аспектов диахронического рассмотрения функционирования произведения искусства в истории. Поставим сначала такой вопрос: в каждом ли произведении актуализируются предшествующие художественные состояния, иногда весьма древние? Высоко оценивая подход М. Бахтина Ю. Кристева отвечает на этот вопрос утвердительно. Она утверждает, что всякий текст есть интертекст, ибо «в пространстве того

⁵ Зедльмайр Х. Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999. С. 93.

или иного текста перекрещиваются и нейтрализуют друг друга несколько высказываний, взятых из других текстов»⁶. Опираясь на теорию М. Бахтина, Ю. Кристева выводит заключение, в соответствии с которым «любой текст строится как мозаика цитат, любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста»⁷.

В данном случае речь идет лишь о конкретном тексте. Значимость более широкого контекста обсуждается. Но можно ли свести смысл проблемы «произведение и культуры» к ключевому для постструктурализма понятию «интертекста»? Не является ли это понятие исключительно филологическим или искусствоведческим? Ведь Ю. Кристева совсем не рассматривает, скажем, вопрос о том, что созвучность произведения каким-то удаленным в истории явлениям означает рождение в этом произведении культуры нового типа, приходящей на смену угасающей культуре. А вот это уже вопрос, который не обсуждается ни филологами, ни искусствоведами. Но для культуролога это исходная точка, когда он начинает размышлять об искусстве. Только культурологу дано понять эту исключительную функцию искусства. А созвучность произведения удаленной, а часто уже не существующей культуре лишь свидетельствует, что приходящая на смену угасающей культуре альтернативная культура уже когда-то в истории имела место. А иначе как объяснить эту созвучность?

При филологическом и искусствоведческом подходе мы можем объяснить лишь частности. Но чтобы уловить более глубокий смысл такой созвучности с удаленными эпохами, необходим культурологический подход. Чтобы в таком подходе утвердиться, важно внимание сосредоточить на соотносительности произведения искусства не с другим произведением, а с каким-то, часто уже угасшим, историческим состоянием, то есть во внимание принимается более широкий контекст. Причем такое состояние часто к художественному смыслу свести невозможно. Но в данном случае возникает необходимость уточнения. Соотношение такого рода можно констатировать, но ведь это соотношение имеет место далеко не со всяким состоянием угаснувших эпох. Тут существует какой-то, пока неясный, стихийный отбор. Вот, скажем, почему во второй половине XX в. такую популярность приобретает понятие карнавальности, которое и для филологии, и для искусствознания этого времени оказывается просто ключе-

⁶ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С. 136.

⁷ Там же. С. 167.

вым. Разумеется, дело здесь не только в более глубоком постижении поэтики Рабле, а в том, что именно в эту эпоху, как утверждает Ю. Кристева, карнавальная стихия затопила литературу и кино. Объясняя Рабле с помощью смеховой культуры древности, М. Бахтин объясняет в том числе и то, что существует в современности. «Мениппейная традиция весьма услужливо извлекается на свет и происходит отождествление с ней; и карнавал, этот праздник еды и испражнений, становится символом современного мира; разнузданные фантасмагории с особой остротой выявляют логику сна»⁸.

Для того чтобы имело место соответствие с какой-то формой или жанром, в данном случае с мениппеей, воспринимающий современное произведение (скажем, роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита») должен этот мениппейный нерв ощутить прежде всего в современной ему действительности. Тут срабатывает переключка уже не конкретных произведений, а социальной психологии разных эпох. Таким образом, соотношение приобретает социально-психологическую основу. Но даже если согласиться с тем, что некоторые произведения тяготеют к актуализации известных в истории состояний, то можно ли считать, что такая актуализация является перманентной? Видимо, как можно предположить, подобная актуализация возможна лишь в определенных исторических ситуациях, которые и воздействуют на художника и искусство. В этом смысле соотноситься могут не только произведения, но и исторические ситуации. Так, например, В. Топоров приходит к выводу, что XX в. имеет в истории свое зеркало. Таким зеркалом не может быть ни XVIII-й, ни XIX в. как спокойные и благополучные эпохи. А вот XVII в., развертывающийся под знаком беды и конца, таким зеркалом может быть⁹. Там и тут имеет место распад нравственных основ жизни.

Подобную зеркальную аналогию между XX-м и XVII вв. мы обнаруживаем также у В. Цымбурского. В соответствии с его утверждением, распад в 1991 г. Советского Союза как империи возвращает русских к альтернативе, имеющейся в XVII в. Произошло сжатие России до стартовых позиций, что имело место в XVII в. Отбрасываются все возможные проекты: евразийский, западнореставрический, третьеримский и т.д. Новое цивилизационное

⁸ Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М., 2004. С. 23.

⁹ Топоров В. Московские люди XVII века (К злобе дня). В кн.: Philologia slavica. К 70-летию академика Н.И.Толстого. М., 1993. С. 193.

самоопределение России связано с отношением к ней как к острову в геополитическом пространстве¹⁰. Так проблема соотносимости произведения выходит не только за пределы художественных, но и социально-психологических процессов.

Культурологический аспект жизни произведения искусства в «большом времени».
Трансформация объекта филологического и искусствоведческого исследования в предмет культурологической рефлексии

Когда фиксируется соотносимость произведения и какого-то удаленного во времени состояния, то можно ли это явление свести просто к произведению и тем самым исчерпать всю сложность этого процесса? Не стоит ли в данном случае за конкретным произведением какое-то более широкое явление, в которое произведение включено? Действительно, часто вопрос соотносимости оказывается актуальным уже не только по отношению к конкретному произведению, но и к течению, направлению и т.д., которое конкретное произведение представляет. Скажем, произведение романтизма можно соотнести с гностицистскими представлениями поздней античности. В самом деле, когда А. Лосев описывает гностицистскую систему Валентина как выражение духа угасающей античной культуры, он ее невольно сближает с новоевропейским романтизмом. Он пишет, что гностицизм в античности есть «туманное пророчество новоевропейского романтизма»¹¹. По мнению А. Лосева, в гностицизме уже имеет место сатанизм, характерный и для романтизма. Ведь неслучайно именно в демоне романтики нашли образ внебожественного, а значит, чисто человеческого самоутверждения. Таким образом, соотносимость конкретных произведений или течений в искусстве с предшествующими или удаленными в истории эпохами устанавливается на более высоком уровне. А этот уровень уже выводит за пределы искусствознания и филологии. Это наиболее общий уровень, и его, пожалуй, можно назвать именно культурологическим.

Так мы снова подходим к понятию «большого времени». Видимо, под ним следует понимать время больших длительностей,

¹⁰ Цымбурский В. Остров Россия. Геополитические и хронополитические работы. 1993–2006. М., 2007.

¹¹ Лосев А. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Кн. 1. М., 1992. С. 303.

в отличие от времени кратких длительностей. Ф. Бродель утверждал, что человек существует в одно и то же время и в кратком и в длительном времени¹². Мы больше связаны с кратким временем или со временем кратких длительностей, внедряемых прессой, журналистикой, средствами массовой коммуникации. Но есть и другое время. Приведем такой пример. Когда на встрече с премьер-министром Китая Чжоу Эньлаем Г. Киссинджер задал вопрос, в чем состоит смысл Великой Французской революции, тот ответил: «Об этом еще рано судить». Для европейцев это, конечно, странный ответ. Но это не означает, что они существуют лишь во времени кратких длительностей. М. Бахтин как раз имеет в виду этот тип времени и жизнь произведения именно в контексте такого времени.

Между тем время больших длительностей разворачивается как время циклическое. Раз культура – это специфический предмет, то она имеет и специфическое время. И это особое, большое время есть время циклическое. Следовательно, вопрос соотносимости переводится на уровень соотнесенности временных или исторических циклов. Вопрос заключается в том, что по-настоящему соотносимость конкретных произведений и течений с предшествующими эпохами просматривается лишь в том случае, если конкретное произведение включается в культуру, выражает дух или «прасимвол» этой культуры и в таком качестве соотносится с удаленными художественными явлениями, тоже представляющими культуру, но уже иную. В данном случае процесс невозможно свести к переключке лишь каких-то частных деталей или конкретных произведений. Следовательно, понятие «интертекста» здесь уже не работает.

Одна культура (поздняя) начинает, как в зеркало, всматриваться в иную, предшествующую и уже угаснувшую культуру. Это, например, произошло в западном Ренессансе XV–XVII вв., воскресившем античную классику. Правда, О. Шпенглер принципиально доказывал, что речь идет о принципиально различных культурах и лежащих в их основе уникальных прасимволах, рождающих в истории этих культур особые большие стили. Так, Запад оказывается во власти чудовищных пространств и далей. Для него характерна устремленность во вселенские дали, что совершенно не характерно для древнего грека. Родиной «фаустовской души», по О. Шпенглеру, оказывается «безграничное

¹² Бродель Ф. Материальная цивилизация. Экономика и капитализм XV – XVIII веков. Время мира. М., 1992. Т. 3. С. 80.

одиночество»¹³. «Фаустовская душа» – это перманентный поиск Валгаллы – царства для избранных. Что такое Валгалла: это небесное или подземное царство? Где же находится Валгалла? На небе или под землей? Она находится по ту сторону всех осязаемых действительностей, в далеких, темных, фаустовских пространствах. Иное дело – античный Олимп, он покоится на близкой греческой земле, – в пространстве, которое человеку можно обозреть. Валгалла нигде не находится. «Потерянная в безграничном, она со своими нелюдимыми богами и витязями выглядит чудовищным символом одиночества. Зигфрид, Парцельваль, Тристан, Гамлет, Фауст – самые одинокие герои всех культур»¹⁴.

Как Запад в эпоху Ренессанса стремился воскресить античность, так поздние романтики воскрешали Средневековье. Так, В. Вакенродер идеализирует средние века. Р. Гайм в связи с этим говорит о «восторженных похвалах» В. Вакенродера художественному благочестию средних веков¹⁵, что ставит его в оппозицию к своим современникам, отдававшим предпочтение вкусам И. Винкельмана. Как свидетельствует Р. Гайм, например, В. Вакенродер говорит, что не следует осуждать средние века за то, что в то время строились храмы, не имевшие сходства с греческими: «Настоящее искусство может процветать не только под итальянским небом, под величественными куполами и коринфскими колоннами, но и под готическими сводами, под пестрыми украшениями зданий и под готическими башнями»¹⁶.

Интересны соображения Ф. Шлейермахера о Просвещении как причине презрения религии даже среди образованных людей. Между тем это свидетельствует лишь о непонимании настоящей сущности и достоинства религии. Пытаясь эту сущность выявить, он обнаруживает романтическую особенность христианской религии вообще. В оппозиции романтизма Просвещению он усматривает проявление гораздо более древней оппозиции христианства античному Просвещению. «Но ведь и в самом христианстве есть романтическая сторона. Ведь оно повсюду проникло и везде стало господствовать только благодаря тому, что протестовало

¹³ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М., 1993. С. 349.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. СПб., 2006. С. 128.

¹⁶ Там же. С. 129.

против римского просвещения, против внешней стороны иудейской религии, против всего мирского и конечного»¹⁷. Поэтому Ф. Шлейермахер говорит о возможности оказавшимся под воздействием романтической моды на чудесное и сверхъестественное индивидам возродить искреннюю религиозность¹⁸.

В конечном счете, романтики пытаются опровергнуть взгляды просветителей по отношению к средним векам. Так, о В. Шлегеле Р. Гайм пишет: «Он идеализирует средние века в такой же мере, в какой их старались унижать односторонние поклонники Нового времени. Эти идеализированные средние века он принимает за мерило для оценки настоящего положения литературы, подобно тому, как просветители принимали настоящее положение литературы за мерило для суждений о средневековой литературе»¹⁹. Однако смысл возвращения Ренессанса в античность и романтизма в средние века осознается с огромным запозданием.

Распад соотношения удаленных в истории эпох на основе античного Просвещения и установление соотношения на основе античной архаики

Спустя столетие имеет место вторая вспышка романтического мировосприятия, которую обычно обозначают как символизм. Символическая идентичность возникает на основе новой и еще более активной соотнесенности с явлениями и античной, и средневековой, и восточной культур. Однако на этот раз античность открывается совершенно по-новому. Если до романтизма открываемая и осознаваемая Западом античность опиралась на аксиологию И. Винкельмана, для него античность исчерпывалась классическим периодом, то после Ф. Ницше, как известно, возникает иной образ античности. В его видении многое определял ее архаический период, что в среде символистов (и не только символистов) имело колоссальный резонанс. Кстати, в данном случае можно ссылаться не только на Ф. Ницше.

Позволим себе обратиться к исследованиям филолога О. Фрейденберг, в них можно обнаружить удивительные новаторские в плане методологии открытия уже культурологического характера. Из этой возникшей после раннего трактата

¹⁷ Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. СПб., 2006. С. 129.

¹⁸ Там же. С. 412.

¹⁹ Там же. С. 762.

Ф. Ницше моды О. Фрейденберг как представитель филологического цеха делает серьезные методологические выводы, не утратившие своего смысла вплоть до сегодняшнего дня. Кроме того, заключения, сделанные в исследовании О. Фрейденберг, выводят из границ филологии. Но куда? Уже в предисловии к книге «Поэтика сюжета и жанра» она предупреждает, что вводит в обиход литературоведения весьма нетрадиционные вещи, а именно: обряд, фольклор, миф и т.д. По ее мнению, это соответствует перевороту в научном мышлении. Такой переворот она связывает с теорией Н. Марра.

Вот как она защищает необходимость изучения архаики для истории литературы, а, в общем, с точки зрения сегодняшнего дня очевидно, что и культуры – в еще большей степени чем литературы. «Литературоведение изучало литературу не во всем объеме ее истории, а только в периоде уже сложившихся ее форм, со второй, так сказать, половины пути; при этом вину сваливали как раз на античную литературу, где якобы сходились все начала и все “первостихии”. Но пора реабилитировать слепого Гомера и показать, что и он знаменует чрезвычайно позднюю стадию в истории литературы. Основной переворот Марра состоял в том, что он открыл ранние и даже первые стадии в истории образования языка и литературы там, где они не были до него примечены, стадии до звукового языка, до литератур; что он первый показал генезис литературы и языка; что этим он первым заложил базу для подлинной истории языка и литературы во всем ее объеме, от самого возникновения. И если миф, обряд, материальная культура оказались в той решающей стадии сиаемскими близнецами литературы, то за это, конечно, можно извиниться перед традицией, но дела изменить нельзя»²⁰.

Для классического модерна реабилитация архаики – вещь немыслимая. Между тем в данном случае речь идет уже не о стихийных озарениях творцов, а о рождении новых направлений в гуманитарных науках, обещающих науку о культуре, а также о новых структурных экспериментах в искусстве, связанных, например, с все большей актуализацией мифологического мышления. И здесь можно назвать не только О. Фрейденберг, которая, может быть, какие-то идеи сформулировала первой, но и более поздние работы филологов и, в частности, известное исследование Е. Мелетинского о мифе²¹. Это целая, еще недостаточно проясненная страница кризиса мировосприятия модерна, но и его

²⁰ Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 8.

²¹ Мелетинский Е. Поэтика мифа. М., 2000.

преодоления с помощью и приобщения к архаике, и реабилитации архаики, что дало великолепные всходы в художественном авангарде первых десятилетий XX в.

С другой стороны, логика зеркала была великолепно продемонстрирована О. Шпенглером, усмотревшим в западном модерне XIX и XX вв. аналог финальному этапу в истории античности, известному как эпоха эллинизма. Этот повторяющийся на Западе этап античности О. Шпенглер, как известно, назвал «цивилизацией». И нельзя утверждать, что книга О. Шпенглера в своих прогнозах является совершенно ошибочной, поскольку сегодня, например, Америка воспринимается аналогом римской империи времени ее заката, что демонстрирует Ч. Джонсон²². Но точно так же, как это было уже в начале XX в., в начале XXI в. усматривают параллели между современной Америкой и средневековым миром, о чем свидетельствует книга Д. Джекобс²³.

Последним вариантом такой аналогии уже в наше время явилась идея «готического», то есть опять же средневекового общества как модели, в соответствии с которой в начале XXI в. разворачивается варваризация обществ и появляются новые «готы» – разрушители существовавшей до сих пор культуры²⁴. С этой точки зрения Д. Толкиен предстает основателем новой эстетики, а экранизация его повествования «Властелин колец» образцом новой, готической эстетики. Но поскольку авторы таких параллелей почему-то ограничиваются привлечением фактов, характерных для массовой культуры, то их выводы кажутся сомнительными. Между тем такие параллели между современностью и средними веками проводятся давно, и они иллюстрируются источниками иного рода.

Ситуация кризиса искусства как следствие «заката» культуры, в контексте которой искусство развивается

В связи с зеркальным отражением культур, в контексте которых постигаются смыслы конкретных произведений, нельзя не констатировать еще одну особенность «большого времени». Принцип зеркала особенно активно проявляет себя в исключительных исторических ситуациях, а еще точнее, в ситуациях

²² Джонсон Ч. Немезида. Последние дни американской республики. М., 2008.

²³ Джекобс Д. Закат Америки. Впереди Средневековье. М., 2007.

²⁴ Хапаева Д. Готическое общество: морфология кошмара. М., 2008.

кризиса культур. Соотносимость произведения как выражения духа культуры с предшествующими художественными явлениями, представляющими другую (или другие) культуру, актуализируется лишь в определенных ситуациях, а именно, когда настоящая культура, представляющая произведение, угасает, утрачивает витальный, или, как выражается Л. Гумилев, пассивный дух, что и активизирует в искусстве ретроспективную тенденцию. Иначе говоря, в данном случае в соотносительности можно усмотреть то, что настоящая культура более не способна сопротивляться инородным явлениям, которые она, стремясь утвердить свой прасимвол и исходить из него, успела вытеснить на периферию, в бессознательное.

В качестве примера такого бессилия угасающей культуры можно сослаться на ситуацию, сложившуюся в искусстве конца XIX – начала XX в. Эту ситуацию превосходно описал В. Дильтей в связи с констатацией кризиса классической, или аполлоновской, эстетики. «Нас осаждают, – пишет он, – многообразие форм всех времен и народов, и оно, кажется, размывает любые разграничения поэтических видов, любые правила. Тем более, что нас с головой затопляет идущая с Востока стихийная бесформенная поэзия, музыка, живопись, – полуварварские, однако наделенные грубой энергией тех народов, у которых борения духа еще совершаются в романах, да в живописных полотнах шириной футов в двадцать. При подобной анархии никакое правило не властно над художником, а критик отбрасывается на позицию личного чувства – вот масштаб оценки, какой единственно у него остается. Царит публика. Толпы, собирающиеся и в колоссальных выставочных помещениях, и в больших и малых и каких угодно театрах, и в библиотеках, – эти толпы создают художникам имя и растаптывают их»²⁵.

Констатация В. Дильтеем вторжения стихии, где носителями выступают наделенные грубой энергией и особой художественной волей народы, выдают в нем представителя «философии жизни», что делает его суждения близкими суждениям Ф. Ницше. В «грубой энергии» народов мы узнаем его величество Инстинкт, а точнее, дионисийскую стихию, которую так идеализировали и так превозносили, пока она не проявила себя в чудовищных с точки зрения нравственности политических акциях XX в. Аналогии этой ситуации можно обнаружить в эпоху распада античности и, следовательно, кризиса античного рационализма. В эту эпоху внимание как духовной элиты, так и на-

²⁵ Дильтей В. Собрание сочинений. В 6 т. Герменевтика и теория литературы. М., 2001. Т. 6. С. 268.

родных масс переключается в сторону восточных мистико-символических культов, мистерий, гаданий и заключений. «Растет потребность в чудесном и таинственном; пышно расцветает астрология. Восточные маги, волшебники и пророки наводняют Римскую империю. В области религии намечается всеобъемлющий синкретизм, признающий всех и всяческих богов, божеств и демонов, то есть всебожие, внутренне тяготеющее к своему анти-тетическому завершению – единобожию, монотеизму. Эллинистический Олимп переполнен массой восточных “чужестранцев”, принявших вид богов и вытесняющих его исконных обитателей, вынужденных, по известной сатире Лукиана, даже бороться за свои права»²⁶.

Видимо, такая ситуация сегодня оказывается по-прежнему реальной. Модерн как жестокая и мировоззренческая и художественная система с соответствующим ей принципом иерархии ослабляется и даже разрушается. То, что было вытеснено в бессознательное, активизируется. Эта неклассическая стихия регулируется новой художественной системой – постмодерном. Но что подразумевать под тем, что вытеснялось настоящей культурой на периферию. Речь ведь идет о том, что ослабленная система ценностей, диктовавшая художнику то, что Х. Зедльмайр называет «установкой», особенно предрасположена к ретроспекциям, к историческим воспоминаниям. Но каким воспоминаниям? И в соответствии с какой логикой такие воспоминания происходят? Здесь-то и возникает тема, которая нами вынесена в название данной статьи, – тема кризиса искусства. Обычно такая ситуация угасания культуры порождает интенсивные исторические воспоминания, что воспринимается как кризис, но на самом деле им не является. Причем такие исторические воспоминания, которые являются стихийными и непредсказуемыми, в реальности все же оказываются организованными. Но принцип такой организации обычно современникам неизвестен, ибо он рожден не культурой настоящего, а той культурой, что приходит ей на смену, хотя, как оказывается, приходящая культура не является принципиально новой, поскольку в «большом времени» истории она когда-то уже имела место и, может быть, не один раз. Но чтобы эта логика была осознана, нужно время. Пока же полной осознанности не происходит, ощущение кризиса продолжает распространяться.

²⁶ Бычков В. Эстетика отцов церкви. М., 1995. С. 14.

Искусствоведческая констатация кризиса искусства. Х. Зедльмайр: понимание кризиса как исторического тупика

Перечислив все признаки соотносимости конкретного произведения с предшествующими художественными явлениями, попробуем проанализировать то, что оказывается в центре внимания мыслителей XX в. и что, пожалуй, в наиболее концентрированной форме оказалось выраженным в исследовании Х. Зедльмайра «Утрата середины» 1948 г. Речь идет о кризисе искусства, как он констатируется в искусствознании. Поскольку мы назвали имя Х. Зедльмайра, то, следовательно, мы акцент ставим на искусствоведческом аспекте проблемы, хотя понятно, что о кризисе искусства высказывались и философы (Н. Бердяев, Х. Ортега-и-Гассет, В. Вейдле, И. Хейзинга, К. Ясперс и др.). Однако тот, кто внимательно читал текст Х. Зедльмайра, не мог не отметить, что многие идеи названных авторов, писавших о кризисе искусства, им ассимилированы. Здесь цитируются или называются и Н. Бердяев, и В. Вейдле, и С. Кьеркегор, и О. Шпенглер и т.д. Так, книгу В. Вейдле «Умирание искусства», вышедшую в Париже в 1937 г., Х. Зедльмайр называет «великолепной»²⁷. Неслучайно в тексте книги Х. Зедльмайра мы постоянно обнаруживаем цитаты из В. Вейдле, к которым он обращается, чтобы основательнее аргументировать свою мысль.

Таким образом, книга Х. Зедльмайра оказывается своеобразной энциклопедией, где использовано и осмыслено все, что сказано о кризисе искусства. Проблема заключается лишь в том, что, пытаясь использовать все сказанное о кризисе и приводя множество фактов из истории искусства, Х. Зедльмайру преодолеть уязвимость такого рода суждений все же не удалось. Как и цитируемые им мыслители, он остается в плену понимания им кризиса не как органичного проявления всякого развития, а как катастрофы, тупика и заката искусства. В данном случае их выводы оправдывает лишь то, что применительно к XX в.: речь не идет о развитии в традиционном, то есть эволюционистском понимании этого явления, а о смене циклов, что, кажется, не имеет в истории прецедентов, а потому и оценивается как катастрофа. Иначе говоря, выводы Х. Зедльмайра все так же апокалиптичны, как это имело место и у Н. Бердяева в его работе «Кризис искусства».

²⁷ *Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008. С. 252.*

Так, касаясь Т. Маринетти и вообще футуризма, Н. Бердяев утверждает, что мир вступил в эпоху ускоренного движения и небывалых скоростей. Но ускоренное время – это апокалиптическое время. «Футуризм, – пишет философ, – и может быть понят как явление апокалиптического времени, хотя самими футуристами это может совсем не сознаваться. Но в апокалиптическом времени величайшие возможности соединяются с величайшими опасностями. То, что происходит с миром во всех сферах, есть апокалипсис целой огромной космической эпохи, конец старого мира и преддверие нового мира»²⁸.

Много общего у Н. Бердяева и Х. Зедльмайра в оценках творчества, представляющего кубизм П. Пикассо. Для того и для другого творчество П. Пикассо – концентрированное выражение духовного и художественного кризиса истекшего столетия. Так, Н. Бердяев пишет о Пикассо: «Все аналитически разлагается и расчленяется. Таким аналитическим расчленением хочет художник добраться до скелета вещей, до твердых форм, скрытых за размягченными покровами. Материальные покровы мира начали разлагаться и расплываться и стали искать твердых субстанций, скрытых за этим размягчением. В своем искании геометрических форм предметов, скелета вещей Пикассо пришел к каменному веку»²⁹. Как и Н. Бердяев, Х. Зедльмайр убежден, что наиболее ярким выразителем кризиса предстает П. Пикассо, которого он называет «эсхатологическим типом».

Пытаясь постичь творческий гений Пикассо, Х. Зедльмайр приходит к тем же выводам, что и применительно к Микеланджело, то есть к невыводимости творчества художника из узкопонимаемого времени. Восхищаясь прозрениями С. Кьеркегора, касающимися уязвимых сторон явления, называемого им эстетизмом, Х. Зедльмайр использует их применительно к Пикассо, показывая, что источник его творчества оказывается в романтизме и, в частности, в таком проявлении романтизма, как ирония. «Расставляются по своим местам многочисленные исторические толкования и идеалы, позволяя благодаря этому типологическому определению осознать, что Пикассо – всего лишь позднее, хотя и, безусловно, особо синергичное проявление того “интересного” человека и художника, родословная которого прослеживается от раннеромантического времени “бури и натиска”, в первый раз всплыв в изобразительном искусстве, вероятно, благодаря Фюсли. Наследием романтизма – пуская и под мо-

²⁸ Бердяев Н. *Философия творчества, культуры и искусства* в 2-х т., т. 2., М., 1994. С. 414.

²⁹ Там же. С. 403.

дернистскими масками – становятся его исчерпывающие конститутивные признаки: “оказионализм” (Карл Шмит), ирония и уныние. “Самые крайние, самые погибельные возможности романтического человека, его напряженная внутренняя жизнь, преследующая странное, опасное, ‘поэтическое’, – все это предстает взору в одних и тех же образах”. Конечно, этот вывод разрушает иллюзию, будто тип Пикассо – это начало истории. В “Завоевании новых земель”, которое ему приписывают авансом, как раз нет ни действительного завоевания, ни действительных новых земель, но только оккупация бесчисленного множества отдельных провинций того царства возможностей, что прибирали к рукам уже романтики под общим верховенством протейного художника»³⁰.

Так, у Х. Зедльмайра Пикассо предстает не только «эсхатологическим типом», но и представителем двухвековой традиции, которая достигает в его творчестве своего высшего выражения. И какой бы конструктивной ни казалась критика им О. Шпенглера, все же изображаемая им картина является иллюстрацией идеи О. Шпенглера о том, что Запад вошел в фазу цивилизации, а следовательно, в фазу надлома и заката. Что касается искусства, то, по мнению Х. Зедльмайра, оно этот «закат» лишь выражает.

Кризис искусства в пространстве «большого времени». Кризис как явление перехода от одного исторического цикла к другому

Ставя своей целью осмыслить кризис, Х. Зедльмайр не может не вспомнить тезис Гегеля об искусстве как преодоленном явлении человеческого духа, который он высказал в лекциях по эстетике в 1828–1829 гг. «Упразднение искусства в пределах современного мира – это необходимо постичь и признать – представляет собой акт абсолютной последовательности, и современность могла бы сослаться на приговор Гегеля, утверждавшего, что искусство в аспекте своего высшего определения оказывается для нас чем-то прошедшим. В мире, где философия и религия рассматриваются как исторически преодоленные явления, было бы непоследовательно сохранить искусство. В его существе таится нечто целостное, не специализированное и не разделимое соединение разных слоев и сфер бытия, которые “современному” духу могут казаться всего лишь нечистым смешением»³¹.

³⁰ Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008. С. 429.

³¹ Там же. С. 432.

Конечно, имея в виду кризис искусства, Х. Зедльмайр усматривает его именно в XX в. Но истоки этого кризиса он связывает еще с XVIII в. Для него даже Французская революция 1789 г. была лишь видимым и частным процессом начавшейся духовной катастрофы, продолжающейся еще и в XX в. По утверждению теоретика искусства, с катастрофы XVIII в. **начинается и наше настоящее**³². Чем ближе к XIX в., тем очевидней утрата в искусстве большого стиля, или наличие стилистического хаоса. «Этот стилистический хаос можно только отчасти сравнить с ослаблением стилиобразующей силы в конечной фазе идущих к старению культур. Те представления, с которыми связаны попытки этот хаос упорядочить, вряд ли могут удовлетворить. Особенно часто можно встретить гипотезу, будто XIX в. повторяет стили прошлого в их исконной последовательности посредством исчерпания истинных возможностей стиля, что напоминает умирающего человека, предмысленным взором которого заново проносятся в неистовом истечении один за другим все этапы его жизни»³³.

Кажется странным то, что Х. Зедльмайр, не делая сноски на А. Белого, просто буквально повторяет сказанное им в одной из своих статей. «Мы ныне, – пишет А. Белый, – как бы переживаем все прошлое: Индия, Персия, Египет, как и Греция, как и Средневековье, – оживают, проносятся мимо нас, как проносятся мимо нас эпохи, нам более близкие. Говорят, что в важные часы жизни перед духовным взором человека пролетает вся его жизнь; ныне пред нами пролетает вся жизнь человечества; заключаем отсюда, что для всего человечества пробил важный час его жизни»³⁴.

Что в данном случае имеют в виду А. Белый и Х. Зедльмайр? Прежде всего необычайно расширившуюся, беспрецедентную соотнесенность художественного сознания XX в. с другими и часто удаленными во времени художественными формами и даже культурами, в чем как раз и проявляется сформулированный нами выше тезис о расширении соотнесенности произведения искусства с предшествующими художественными формами лишь в определенных исторических ситуациях и тезис, сформулированный как расширение такой соотнесенности лишь в эпохи угасания одной культуры и рождения новой культуры.

³² *Зедльмайр Х.* Утрата середины. М., 2008. С. 352.

³³ Там же. С. 31.

³⁴ *Белый А.* Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 26.

Иначе говоря, фиксируемый как А. Белым, так и Х. Зедльмайром процесс нуждается, чтобы он был осмыслен именно в пространстве «большого времени». Как же Х. Зедльмайр обозначает современную ему эпоху, то есть XX в.? В данном случае он тоже подхватывает идею Н. Бердяева о начавшемся в XX в. беспрецедентном для истории подходе. «Сознание наше, – пишет философ, – по существу переходное и пограничное. Но на грани нового мира рождается свет, осмысливается мир отходящий. Только теперь мы в силах осознать вполне то, что было, в свете того, что будет. И мы знаем, что прошлое по-настоящему будет лишь в будущем»³⁵. По мнению Х. Зедльмайра, символизируемое искусством нашего времени состояние является переходным. Аналог данного состояния он находит в поздней античности. «Этот переход, – пишет он, – немного похож на смену культурной христианской империи кризисных состояний культуры поздней античности, когда последняя, все более лишаясь глубины, ожесточилась и впадала в варварство»³⁶.

Очевидно, что данный вывод Х. Зедльмайра не оригинален. Это вывод О. Шпенглера, на мнение которого Х. Зедльмайр постоянно опирается. Однако в другой своей работе Х. Зедльмайр находит еще одну аналогию современному состоянию культуры, а именно, переход от культуры охотников к оседлости, то есть от палеолита к неолиту. Именно тогда был заложен фундамент – сельское хозяйство, а ремесло, промыслы, торговля, формы городской жизни и индустрии развивались на этом фундаменте. Переход к неолиту соотносится также с переходом в поздней истории к индустриализму. «Сегодня мы находимся в пространстве аналогичного мирового перехода, сопровождающегося исключительными трудностями. Этот новый тип мировых отношений начал формироваться в самом конце XVIII в., то есть в то время, когда аналитическая наука о природе, конструирование машин и индустрия, основанная на разделении труда, заключили роковой союз в Европе – вначале в Западной Европе и в Северной Америке, на североатлантическом пространстве. Возврат к доиндустриальным отношениям представить уже невозможно»³⁷. Собственно, эта затянувшаяся или растянувшаяся более чем на два столетия переходная ситуация и становится контекстом, в границах которого кризис искусства разворачивается.

³⁵ Бердяев Н. *Философия свободы. Смысл творчества*. М., 1989. С. 257.

³⁶ Зедльмайр Х. *Утрата середины*. М., 2008. С. 227.

³⁷ Там же. С. 491.

Однако под кризисом искусства Х. Зедльмайр понимает как раз активизацию особенности, связанной с соотносительностью искусства с исторически удаленными эпохами, что и характеризует переходные эпохи. «Теперь для современности открывается, – пишет Х. Зедльмайр, – искусство негров, вообще “примитивов”, среди искусств развитых культур – те, которые являют архаический, варварский характер, как, например, древнемексиканское, доисторическое искусство вплоть до искусства раннего каменного века, внутри же западного искусства – варварские и демонические элементы искусства романского, а также определенные формы готики. Из тех же самых соображений обращаются теперь к искусству первобытных народов, душевнобольных, то есть к тем самым зонам, в которых сущность человека, становясь отчужденной и сомнительной, переходит в пред- и внечеловеческое»³⁸.

Что в данном случае констатирует Х. Зедльмайр? А то, что прогноз Гегеля, по сути дела, подтвердился. Не подтвердилась только оценка этого прогноза. Правда, сам Х. Зедльмайр этого не констатирует, хотя историю кризиса он начинает со ссылки на Гегеля. А что именно подтвердилось в прогнозе Гегеля? Дело в том, что, как утверждает А. Безансон, Гегель с удивительной прозорливостью угадал все пути последующей истории развития искусства. Правда, его проницательность не означает еще, что его оценка совпадает с нашей. Эта идея «смерти» искусства у Гегеля связана с его представлением об истории становления Духа. В этой истории, как известно, он выделял три стадии: символическую, классическую и романтическую.

Называя формы, которые получают развитие в искусстве XIX и XX вв., Гегель, в частности, говорит о продолжении развития христианского искусства, что, по мнению А. Безансона, проявилось в творчестве назарейцев, прерафаэлитов и символистов. По Гегелю, это путь фальшивого романтического искусства. Другой путь связан с демиургическим пониманием творчества, с представлением о художнике как гении в кантовском и ницшевском понимании, то есть гении, который сам создает правила и отвергает все до него существовавшие. Для нас принципиально важным является еще один указанный Гегелем путь, что возвращает к исходной точке истории духа и, соответственно, истории искусства – возвращает к символической фазе истории искусства. Под символическим искусством Гегель подразумевает

³⁸ Зедльмайр Х. Утрата середины. М., 2008. С. 491.

искусство Египта, Индии, Месопотамии, Китая, доколумбовой Америки, Африки. Иначе говоря, все то, что обычно называют примитивным искусством. «Гегель считал, – пишет А. Безансон, – что ему (примитивному искусству. – Н.Х.) свойственна определенная затемненность содержания в сочетании с острым чувством священного. Последнему удается уцелеть в эпоху упадка христианской веры. Это священное грубо, оно не требует от художника слишком точного определения его богословия, открывая ему доступ к большому искусству, к осязаемому присутствию божественного за счет серьезной регрессии религиозного сознания. По Гегелю, примитивное искусство опережает еще нечеткое содержание религии. Современное произведение искусства (например, сюрреалистическое) предстает как религиозный объект в поисках загадочного содержания. Оно – стела, воздвигнутая неведомому богу. В этом объяснение моды XX века на негритянское искусство, на иконы (без понимания их точного смысла), примитивизма во всех формах. Формальное подражание примитивным художникам в надежде уловить энергию неведомого бога в некоторых аспектах сближается с экспрессионизмом»³⁹.

По сути дела, излагая прогноз Гегеля, А. Безансон уже касается поэтики авангардных художественных направлений XX в. с их очевидной тягой к архаике и примитивам. Однако все это для искусства уже было характерно с появлением символизма, впервые проявившего интерес не только к искусству разных культур, но и к языческим, фольклорным, гностическим, вообще дохристианским пластам культуры.

Прогноз Гегеля о «смерти» искусства. Интерпретация осуществившегося прогноза в соответствии с циклической логикой истории искусства

Как по Х. Зедльмайру, так и по А. Безансону получается, что увлечение примитивами выражает состояние духа, покидающего сферу искусства, то есть состояние кризиса. По сути, это лишь повторение прогноза Гегеля. Естественно, Х. Зедльмайр не проходит мимо и переходной ситуации. Именно в этой ситуации возникают такие контакты современного искусства с явлениями древних культур и цивилизаций, которые могут возник-

³⁹ *Безансон А.* Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества. М., 1999. С. 243.

нуть лишь в «большом времени». Но, удивительное дело, весь этот начавшийся еще в XIX в. и продолжившийся в веке XX-м ренессанс примитива осмысляется лишь в гегелевской парадигме, а следовательно, в парадигме модерна. Иначе говоря, в перспективе исключительно кризиса. Но почему? Речь идет уже не только о примитивах, а об авангарде вообще. Никто не обращает внимание на то, что возвращение к эпохе, предшествовавшей религии, к ментальности, ощутившей религиозную потребность, но еще не обретшей религиозных форм, весьма показательно для рождающейся уже в переходной ситуации новой культуры. Все, что связано в XX в. с авангардом, да и не только с авангардом, осознается лишь в соответствии с классической эстетикой, а эта последняя есть выражение духа угасающей культуры.

Такая логика интерпретации примитивов, религиозную суть которых превосходно осознает А. Безансон, всеми размышляющими об увлечении примитивами исключается. Да, в соответствии с гегелевской парадигмой ренессанс примитивов означает только кризис культуры с ее рационалистическим основанием, с ее исключительной верностью аристотелизму. Но, может быть, пора оценить то, что появилось в искусстве XX в., именно с точки зрения «большого времени»? Оценить с точки зрения культуры, приходящей на смену той, что осмыслялась в соответствии с классической эстетикой? Новая культура отрицает аристотелизм и вообще пересматривает рационализм Нового времени, устремляясь к платонизму, а следовательно, к реабилитации сверхчувственного начала в культуре. Но это уже другая парадигма и, в общем, другая культура. Может быть, проблемы с культурологией как наукой во многом еще возникают по мере осознания того, как ее предмет двоятся. От нее требуется дать более четкое определение своего предмета. Но человечество как раз переживает сегодня такой период, когда сам этот предмет трансформируется, что диктует возникновение принципиально новой системы научной интерпретации. Это обстоятельство обостряет отношения культурологии с другими науками. Да и внутри самой культурологии не все придерживаются единой точки зрения.

Таким образом, претендуя на исчерпывающее изложение темы кризиса и вступая в дискуссию с О. Шпенглером, Х. Зедльмайр все же вынужден повторять сказанное О. Шпенглером, в том числе и понимание кризиса как катастрофы и тупика, а не как естественной особенности процесса развития, предполагающего трансформацию на уровне культуры. Проблема заключается в том, что какая-то культурная система, длительное время опре-

деляющая художественную волю народа, угасает. В этом случае внимание следовало бы сосредоточить на том, что на смену угасающей культуре приходит. Но сделать это очень трудно. Ведь под воздействием установок культуры оказываются не только художественные творения, но и сложившиеся в этой культуре научные представления о практике искусства, то есть эстетические представления. Таким представлениям приходящая на смену угасающей культуре новая культура не поддается. Ведь с собой она принесит и новые аксиологические установки. Когда Гегель прогнозировал «смерть» искусства, то он был полон веры в могущество науки. А уж что касается культуры, то в эпоху Просвещения она еще не была открыта. Между тем последующая история продемонстрировала, что возможен кризис не только искусства, но и науки с ее культом Аристотеля. Это становится очевидным в эпоху А. Бергсона, то есть когда в центре внимания оказывается «философия жизни». Вместе с «философией жизни» приходит осознание кризиса представлений о науке и о научности, что сформировались в эпоху Просвещения. Рождающиеся новые научные представления по отношению к искусству оказались более адекватными, чем установка торжествующего рационализма, то есть модерна. Здесь-то как раз и возникает проблема реабилитации вытесненного модерном на периферию.

Смена циклов в XX в.: созвучность культуры истекшего столетия Средневековью. Интерпретация созвучности на культурологическом уровне

Реабилитация вытесненного из искусства модерном, разумеется, начинается раньше, чем появляется постмодерн. Ведь что, собственно, модерном вытеснялось на периферию? Например, мифологические и символические формы мышления как выражение стихии сверхчувственного. Культура Нового времени пыталась все свести к чувственному, а все, что является чувственным, можно передать с помощью знаков⁴⁰. Но что означает реабилитация мифологического и символического, а вместе с ними и сверхчувственного, как не реабилитацию той культуры, которая, например, известна как средневековая? Поэтому приходит момент, о чем пишут и Н. Бердяев, и Х. Зедльмайр, к соотносимости каких-то конкретных произведений с явлениями

⁴⁰ *Крестева Ю.* Указ. соч. С. 491.

средневековой культуры свести нельзя. Скажем, живопись русского авангарда с древнерусской иконой. Все дело в том, что в переходную эпоху под видом принципиально нового приходит то, что в истории когда-то уже имело место, то есть система ценностей или просто иная культура. В «большом времени» заканчивается один цикл культуры и начинается новый. В этом новом цикле, как оказывается, чувственная стихия, освобожденная с эпохи Просвещения от сверхчувственных коннотаций, снова тяготеет к сверхчувственному. Если иметь в виду рубеж XIX–XX вв., то эту жажду воссоединения чувственного и сверхчувственного можно ощутить уже в русском символизме.

С точки зрения сложившихся в культуре модерна представлений символизм оказывается отклонением, не имея оправдания. А потому все, что таким представлениям не соответствует, воспринимается подтверждением идеи о кризисе искусства. Например, с точки зрения культуры модерна увлечения мистикой оцениваются негативно. Вот как Н. Бердяев констатировал увлечение мистикой в начале XX в. «В нашу эпоху, – пишет он, – есть не только подлинное возрождение мистики, но и фальшивая мода на мистику... Быть немного мистиком ныне считается признаком утонченной культурности, как нередко еще считалось признаком отсталости и варварства»⁴¹. Сам философ мистическое возрождение начала XX в. не осуждает. Да и как представителю «нового религиозного сознания» его критиковать? Ведь всякий религиозный ренессанс возможен лишь на основе мистической активности. Так было и в начале XX в. Он лишь критикует увлечение нахлынувшей на христианскую Европу восточной мистикой, ведь она противостоит тому типу человеческой личности, что создан христианством. По мнению философа, эта мистика безлична, она отрицает человека.

«Смерть» искусства или «смерть» науки? Становление альтернативной культуры и кризис рационализма модерна как выражение этого процесса

У Н. Бердяева уже можно обнаружить критику рационализма. В еще большей степени это характерно для А. Бергсона, увидевшего в технологической рациональности опасность. В связи с этим философ пытался расширить сферу познания, включить в нее сферы, оставшиеся в тени. Он стремился преобразовать

⁴¹ Бердяев Н. *Философия свободы. Смысл творчества*. С. 501.

само понятие рациональности. А. Бергсон неслучайно проявляет интерес к мифу, религии, искусству, философии, вообще ко всей системе гуманитарного знания, в отличие от естественно-научного. Он, естественно, интересуется и мистикой⁴², а, соответственно, и религиозной жизнью. Отсюда, например, его интерес к книге У. Джеймса «Многообразие религиозного опыта», в ней были проанализированы разные свидетельства о том, как религиозное чувство способно расширять внутреннюю жизнь человека и открывать сферы реальности, ускользающие от рационального анализа. «Бергсон нашел в этой книге, – пишет И. Блауберг, – обширные фактические данные о проявлениях мистического опыта, который рассматривался как полноправный и даже высший вид опыта; довольно подробно здесь описаны свойства мистических состояний (неизреченность, интуитивность, кратковременность, бездеятельность воли); наконец, главный результат мистических экстазов Джеймс увидел в чувстве преодоления всех преград между человеком и Абсолютным, осознании единства с высшей силой»⁴³.

Новые оценки и подходы к тому, что приходит на смену культуре чувственного типа, могут сформироваться лишь в контексте рождающейся культуры, которую хочется назвать новой. Однако это явно не новая, а уже некогда существовавшая культура. Культура, опиравшаяся на мистический опыт. Эту культуру невозможно представить без сверхчувственного. Она в истории уже имела место. И она еще может вернуться. То, что мы склонны оценивать кризисом искусства, является вовсе не кризисом, а предзнаменованием рождения альтернативной, приходящей на смену угасающей культуре.

Проблема заключается в том, чтобы понять, как в этой культуре будут восприниматься произведения, созданные в контексте культуры чувственного типа. Это не простой вопрос. И в данном случае понятие «интертекст» ничего не объясняет. Тут-то и выясняется, что проблема рецепции произведения искусства может быть понята лишь на более общем культурологическом уровне. Неслучайно в своем произведении Х. Зедльмайр пытается выявить следы предшествующих эпох и контуры будущих форм. Поэтому Микеланджело он и рассматривает в соотнесенности с классическим ренессансом, с барокко и готикой, с романикой. Оказывается, произведение содержит глубокие духовные

⁴² Блауберг И. Анри Бергсон. М., 2003. С. 507.

⁴³ Там же. С. 508.

пласты, не то чтобы нейтральные по отношению ко времени кратких длительностей, но, очевидно, все же ими и не исчерпывающиеся.

Поэтому, оказываясь в контексте уже иной культуры, оно тем не менее продолжает духовно воздействовать. В нем активизируются те его уровни, которые до определенного времени оставались латентными. Поэтому представляется, что более верным истолкованием зафиксированного Х. Зедльмайром кризиса оказывается фундаментальная концепция циклической логики смены культур в истории, в которую вписывается и теория Х. Зедльмайра, а главное, эта теория освобождается от эсхатологического катастрофизма, свойственного не только Х. Зедльмайру, но и многим обсуждавшим вопрос о кризисе искусства. Это будет уже не искусствоведческая, а культурологическая интерпретация.

От интуиции П. Флоренского к фундаментальной концепции П. Сорокина. Тайна созвучности современной и средневековой культуры

Когда говорят о Шпенглере, то его тезис о «закате» нередко распространяют на всю западную цивилизацию. Отсюда апокалиптический смысл шпенглеровской интерпретации, связанный с надломом и предсказанием исчезновения западной цивилизации. Совершенно очевидно, какие настроения эта книга породила после Первой мировой войны. Между тем речь ведь идет не о гибели западной цивилизации, а лишь о «закате» той культуры, что на протяжении последних нескольких веков имела место. Отсчет этой культуры видят по-разному. Это или Ренессанс, или Просвещение. Да, эта культура и должна угаснуть, а на ее место должна прийти другая культура. Какая? Пришла ли она уже в XIX-м и XX в., в момент первой и второй вспышки идеационализма (романтизма и символизма), или же ее рождение предстоит лишь в будущем? Раз мы пока не можем точно на этот вопрос ответить, то и оценки романтизма и символизма оказываются еще расплывчатыми и неокончательными.

Но совершенно очевидно, и тут по-своему правы Н. Бердяев и Х. Зедльмайр, – в XX в. человек оказался в беспрецедентном переходе. Конечно, прецеденты в истории бывали и раньше. Их мы уже называли. Чтобы ответить на поставленные вопросы и, в частности, на вопрос, можно ли наблюдать сегодня культуру, приходящую на смену той, что имела место в Новое время, нужно признаки этих культур назвать. Такие признаки, как и сами

культуры, называет П. Сорокин. Культуру, развивавшуюся с эпохи Ренессанса, он называет культурой чувственного типа, а альтернативную ей – культурой идеационального типа. Правда, он называет и третью культуру – смешанного типа, так называемую интегральную культуру.

Видимо, кризис искусства, который так часто обсуждали в XX в., порожден кризисом культуры чувственного типа. Закат этой культуры отождествляли с закатом Европы, что, разумеется, неверно. Специфика альтернативной культуры связана с реабилитацией сверхчувственного начала, что, например, так очевидно в Средние века. Средневековье как раз и было той эпохой, когда культура идеационального типа получила свое идеальное выражение. Задолго до того как П. Сорокин изложил свои идеи, эту логику смены культур в «большом времени» ощутил П. Флоренский. Он утверждал, что в истории постоянно сменяют друг друга две культуры. Одна представлена средневековой культурой, другая – ренессансной. Любопытно, как П. Флоренский с этой точки зрения представлял XX в. По его мнению, ренессансная культура Европы к началу XX в. свое существование закончила и с начала нового столетия по всем линиям культуры можно наблюдать первые ростки культуры иного типа⁴⁴.

Поскольку же на рубеже XIX–XX вв. культура ренессансного типа оказывается в кризисе, то сменяющая ее культура обращает на себя внимание своим сходством со средневековой. Именно этот возврат к Средневековью в XX в. П. Флоренский и имеет в виду. Так, в курсе лекций «Первые шаги философии», которые он читал с 1908 по 1918 г., он формулирует: «Мы пережили век утонченности, а затем – и переутонченности; теперь же начинаются искания архаизма и отвращение от рациональности. Самый порочный из оплотов рационализма – научное мировоззрение – падает на наших глазах под прибоем растущего прилива. Близко новое средневековье; и народные массы с Востока, кажется, уже идут исполнять, устремившись на западную Европу с Севера, – идут исполнять обычное историческое назначение – рушить»⁴⁵.

Так, аналогии, проводимые в современных дискуссиях о готическом обществе и, в частности, идеи возвращения в наше время в средние века, с помощью П. Флоренского получают оправдание. Но что такое средневековая культура? В соответствии с П. Сорокиным, это и есть культура идеационального типа со свойственным ей сверхчувственным началом. Спрашивается,

⁴⁴ Флоренский П. Сочинения. М., 1995. Т. 2. С. 74.

⁴⁵ Флоренский П. Сочинения. В 4-х т. М., 1994. Т. 1. С. 38.

можно ли утверждать, что сегодня на смену культуре чувственного типа действительно приходит альтернативная культура? Тут совершенно невозможно согласиться с теоретиками, придумывающими Средневековью негативный образ. Когда П. Флоренский прогнозирует возвращение в средние века, такой их образ он исключает. Иной образ средних веков имеет место и в рефлексии Н. Бердяева. Он доказывал, что Средневековье – это та культура, в которой возникла и утвердила себя человеческая личность. Данная точка зрения, разумеется, не соответствует установкам Просвещения, его представители создали мрачный образ средних веков. «Я думаю, – пишет Бердяев, – что выковывание и укрепление человеческой личности совершилось в тот период истории, который долгое время, с гуманистической точки зрения, считался для личности неблагоприятным, – в период Средневековья»⁴⁶. Более того, Н. Бердяев утверждает, что без средних веков не мог бы наступить Ренессанс. «Недостаточно внимания обращают на то, какое колоссальное значение для выковывания того человека, который с необычайной энергией встал во весь свой рост и творчески заявил свои права в эпоху Возрождения, какое значение имела для этого человека та эпоха Средневековья, которая внутренне концентрировала его духовные силы, которая в образе рыцаря и монаха выковала человеческую личность и укрепила человеческую свободу»⁴⁷.

Все дело в той христианской аскетике, которая способствовала концентрации духовных сил человека, именно концентрации, а не растраты. Конечно, в средние века эти силы не могли себя сполна проявить, они накапливались. И только поэтому была создана такая основа для творческого расцвета в эпоху Ренессанса. Средневековая аскетика стала основой этого творческого и духовного подъема Ренессанса. Но совсем иное дело – финальная фаза Нового времени. На этой фазе человек ощущает себя истощенным, его силы растрочены, ведь та культура, что началась с Ренессанса, была ориентирована на трату того, что было накоплено в средние века. Собственно, именно это обстоятельство и привело всю эту культуру к кризису. Неслучайно такой кризис рождает ностальгию по средним векам. Так, в эпоху утверждения европейского либерализма высказываются взгляды о необходимости вернуться к цеховому средневековому строю и, соответственно, к корпоративному представительству⁴⁸.

⁴⁶ Бердяев Н. Смысл истории. М., 1990. С. 97.

⁴⁷ Там же. С. 98.

⁴⁸ Там же. С. 129.

Нам, прежде всего, интересны процессы, связанные с кризисом искусства, о котором свидетельствует угасание классической культуры на Западе, той культуры, что развивалась после средних веков. Получается, что история возвращается к исходной точке. «В глубине человеческой культуры поднимаются какие-то внутренние стихии варварства, которые мешают дальнейшему творчеству классической культуры, классических форм искусства и науки, классической формы государства, классической формы нравов и быта. Наступает конец срединного царства культуры, происходят взрывы изнутри, вулканические извержения, которые обнаруживают неудовлетворенность культурой и конец Ренессанса в самых разнообразных формах. Наступают сумерки Европы, которая так блистательно расцвела в течение ряда столетий, которая считает себя монополистом высочайшей культуры и навязывала свою культуру, иногда с таким насилием, всему остальному миру. Гуманистической Европе наступает конец, начинается возврат к Средневековью»⁴⁹.

Итак, как в начале, так и в конце XX в., образ Средневековья становится ключом к постижению новой реальности, то есть реальности, постигаемой в соответствии с символизмом культуры идеационального типа. Очевидно, что этот образ двойится. Но как бы разные мыслители в своих представлениях о средних веках ни расходились, сам факт аналогии свидетельствует о смене культур. За повторяющимся образом кризиса скрывается образ угасающей культуры чувственного типа. Но в соответствии с циклической идеей исторического времени угасание одной культуры – оборотная сторона рождения другой, становящейся культуры, которую мы пытаемся разгадать и помыслить, прибегая и к аналогии со средними веками. В этом как раз и проявляется участие в наших попытках постичь реальность (в том числе и с помощью произведений искусства) того, что М. Бахтин называет «большим временем». Как мы попытались показать, останавливаясь на временных аспектах культуры, вопрос о «большом времени», поставленный представителями филологии и искусствознания, потребовал культурологической интерпретации. Эмбриональную форму такой интерпретации мы и попытались продемонстрировать.

⁴⁹ Бердяев Н. Смысл истории. М., 1990. С. 139.

Б.М. Галеев

Синестезия в системе метафорического мышления

Во всем просвещенном мире в последнее десятилетие наблюдается подлинный «синестетический» бум, инспирированный, судя по всему, поисками алгоритмов аудиовизуального синтеза в разных формах компьютерного мультимедиа, гипермедиа, интермедиа, и т.д. Проводятся многочисленные симпозиумы, выпускаются монографии, создаются десятки тематических сайтов. Основные интересы при этом связаны с нейрофизиологическим исследованием межчувственных связей (чем синестезия является), но парадоксально – с обращением к весьма редким артефактовым (аномальным) ее проявлениям. Будучи в основе своей психическим феноменом, синестезия практически выпала из сферы внимания психологов, особенно в нашей стране (за последние 15 – 20 лет нет ни одной серьезной публикации о природе этого явления во всей русскоязычной психологической периодике!). Так уж получилось, что единственным местом, где с 1960-х гг. проводилось планомерное обсуждение проблемы синестезии, были казанские конференции «Свет и музыка» в контексте изучения ее функций в искусстве. И если психологи осторожно обходят эту проблему стороной, то активней всех, наряду с теоретиками новых синтетических искусств, просто принимая синестезию как данность, изучают ее проявления в языке и поэзии лингвисты и литературоведы. Но и здесь накапливаются свои вопросы, убеждающие в том, что решить проблему синестезии даже в узком

психологическом плане можно только «всем миром», ибо проявляясь явно именно в продуктах социокультурной деятельности, синестезия, простите, оказалась просто «не по зубам» самим психологам (о чем автор специально заявил на прошедшем 5 лет назад съезде психологов России¹). А теперь, как говорится, наш счет лингвистам...

Известно, что метафора есть не только и не столько сокращенное сравнение, сколько сокращенное противопоставление. И чем дальше отстоят друг от друга противоположаемые признаки, утверждают лингвисты, тем ярче «метафорический сюрприз» от их контакта. Отсюда вывод: «Соположение далекого (создание сходства) – один из важных принципов построения художественной речи»². Добавим уже от себя: это похоже на электрический разрядник из школьных опытов по объяснению молнии. Чем шире раздвигаются его шары, тем большее напряжение требуется для того, чтобы произошел искровой разряд, зато и эффект от него, от разряда, заметнее, – на самом деле ярче и с грозным запахом озона.

Каждая эпоха обладает своим «метафорическим фондом» – не только в поэзии, но и во всех искусствах, – который из века в век развивается, усложняется, причем именно по принципу наращивания степени несовместимости сопоставляемых вещей, понятий. Несовместимости, преодолеваемой напряжением интеллекта, интуиции и накопленного знания. И со временем то, что воспринималось как очевидное «братание невозможностей» (Шекспир), опять становится привычным, чтобы уступить место новым «невозможностям». Естественно, «невозможности» потому так и называются, что могут поначалу просто обескураживать. В своем романе «Дар» писатель В. Набоков «цитирует» Н. Чернышевского, возмущенного новациями современных ему поэтов, который в качестве уже вовсе «бессмысленного сочетания слов» сам придумал непривычное, но для нас сегодня очевидно метафорическое выражение «синий звук», чем как бы напроорочил, по словам Набокова, будущий блоковский «звонко-синий час». Дополним эту набоковскую ссылку брюсовским «напев темно-синий» и ошеломляющим «синим лязгом подков» Есенина! По-

¹ Галеев Б. Кто должен изучать синестезию? // Материалы III Всероссийского съезда психологов. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2003. Т. 2. С. 270–274.

² Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс. // Теория метафоры (сб.). М.: Прогресс, 1990. С. 19–20.

добное ошеломление и создает «очарование невозможностью», о котором писал композитор О. Мессиа́н, объясняя собственные претензии воплощать в своей музыке, посредством особым образом организованных звуков, впечатление цвета и света (метафорического, конечно).

Как мы видим, необычность этих «бесмысленных сочетаний слов» у Блока, Есенина в том, что здесь происходит как бы нарочитое «смешение чувств». Подобного рода межчувственные пересечения психологи называют «синестезией» (дословно – ощущение), а в лингвистике и в поэтике, так уж получилось, «синестезией» же называют любые тропы и стилистические фигуры, в которых наличествуют межчувственные (или, иначе, межсенсорные, интермодальные) сопоставления.

Герой Набокова не оригинален в резком неприятии синестезий, синестетических метафор. Поразительно, но факт: преднамеренное придумывание синестетических сопоставлений, причем именно в качестве примера абсурда, можно встретить даже в нехудожественном тексте.

Так, известный философ К. Маркс, объясняя функцию денег как формы меновой стоимости, осуществляющей «братание невозможностей» (он так и пишет!), приводит в качестве подобного противоположного, алогического «приравнивания неоднородного» – для нас сегодня откровенно синестетическое – сопоставление голоса певички и... хвоста кометы. А сейчас мы спокойно воспринимаем такие – почти по Марксу – стихи: «Женский голос, как ветер, несется / Черным кажется, влажным, ночным... / Заливает алмазным сиянием, / Где-то что-то на миг серебрит» (Ахматова). Да что Чернышевский и Маркс, философам по определению положено быть строгими в употреблении слов. У великого поэта, у Пушкина в «Египетских ночах», такой вот абсурдистский для него эпиграф: «Из своего голоса он делает все, что захочет. Ему бы следовало, сударыня, сделать из него себе штаны». А через сто лет Маяковский превращает подобный – почти слово в слово – образ в великолепную и понятную всем синестетическую метафору: «Я сошью себе черные штаны из бархата голоса своего»!..

И такого рода маргинализация синестезии, как у Маркса и Пушкина, дает себя знать, к сожалению, по сей день, причем даже на уровне серьезных справочных, энциклопедических изданий, когда синестезии если и допускаются в художественную речь, то лишь на правах очевидной катахрезы³, или броского

³ Квятковский А. Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966. С. 132.

оксюморона⁴, либо просто как экстраординарной фигуры речи с чрезмерным алогизмом⁵, то есть той «дерзкой» метафоры, которой предлагал остерегаться Аристотель. Но все же можно в какой-то мере если не оправдать, то понять все это, вспомнив, что и сама метафора (в самом широком смысле данного слова), и ассоциация (которая, как мы знаем, лежит в психологических основаниях метафоры) – они тоже, оказывается, испытали пребывание в подозрительном статусе «из ряда вон выходящего», то есть чего-то запрительно относительного нормы, короче, аномалии.

Так, «некоторым видом сумасшествия» считал ассоциацию знаменитый философ XVII в. Дж. Локк (дело в том, что господствовавшая тогда концепция «ассоциации идей», как известно, акцентировала внимание на «ассоциациях по смежности», а в них чаще всего фиксировались связи случайного характера). Естественно было для рационалиста Локка и осуждение образного употребления слов, способного, по его словам, «вводить в заблуждение рассудок».

Но все же трудно поверить, что уже после него, еще жестче, прямо-таки «болезнью языка» называли метафору (середина XIX в., английский лингвист М. Мюллер), до сих пор продолжая удостаивать ее звания «семантической аномалии» (Цв. Тодоров), либо своего рода «познавательной ошибки» (К.М. Тарбейн)⁶. Впрочем, и само выражение «болезнь языка» – тоже метафора! Как бы то ни было, сейчас, кажется, все стало на свои места. Выяснилось, что ассоциации бывают разные: не только случайные, сугубо индивидуальные, но и мотивированные, продуктивные, творческие, общезначимые, доступные и понятные всем и, – вследствие этого, простите за тавтологию, – значимые для человека. Более того, сегодня уже говорят, причем с уважени-

⁴ Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПЦ «Интелвак», 2003. С. 691.

⁵ *Кожевникова Н.А.* Необычные сочетания с цветowymi прилагательными // *Язык и речь как объекты комплексного филологического исследования.* Калинин: Изд-во КГУ, 1980. С. 127–142. *Кожевникова Н.А.* Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М.: Наука, 1986. С. 92. *Сейфи Т.Б.* Формосодержательная функция цвета в творчестве русских символистов // *Автореф...канд. культурологии.* Владивосток, 1999. С. 22.

⁶ *Жоль К.К.* Мысль, слово, метафора (проблемы семантики в философском освещении). Киев: Наукова думка, 1984. С. 86, 142, 274. *Арутюнова Н.Д.* Метафора и дискурс // *Теория метафоры (сб.).* М.: Прогресс, 1990. С. 19–20.

ем, об «ассоциативном мышлении», «ассоциативном мозге». И с метафорой тоже вроде бы все ясно, если это формально и есть «когнитивная ошибка», то «намеренная» (П. Валери, П. Рикер). И она, метафора, напомним, базируется именно на продуктивных, творческих ассоциативных сопоставлениях «по сходству», являя собой сердцевину, суть поэтического языка.

Казалось бы, здравый смысл восторжествовал, но *homo sapiens* продолжает давать повод усомниться в том, что он на самом деле *sapiens*, когда обратился к изучению синестезии, которая по своему психологическому статусу является собой как раз ассоциацию, пусть и особую (межчувственную, межсенсорную), а если обратиться к языку, – особую, но метафору (осуществляющую межчувственный, интермодальный «пере-нос», как собственно, и переводится «мета-фора»). Примечательно, как психолог А. Бине, один из первых исследователей синестезии, хоть и догадался, что в основании необычных поэтических строк «со смешением чувств» типа «алые слова» Т. Банвиля и даже эпатажного сонета А. Рембо «Гласные» может лежать метафора, но это для него все же «метафора-уродец»⁷.

Отвлекаясь на побочные, но важные выводы, можно увидеть причину общности столь драматичной судьбы понятий «ассоциация», «метафора», «синестезия», – в том, по нашему мнению, что все они даже этимологически относятся к «связи». А в любой системе, любой структуре именно связи заметить и изучать намного труднее, чем сами элементы, сами компоненты этой системы. Система чувственного восприятия, чувственного мышления – не исключение.

Более того, в отношении синестезии ситуация усугубилась и в чисто историко-ситуационном плане. Любое явление, как показывает, к примеру, опыт экспериментальной физики, легче заметить и изучать в предельном, краевом, экстремальном состоянии, а если говорить о социальном, конкретно, художественном феномене, – можно сказать, в экстремистских его проявлениях. Так, именно своей нарочитой декларативностью в жестком утверждении однозначных соответствий на атомарном уровне «цвет – гласные» скандално знаменитый сонет А. Рембо и заставил обратить внимание на явление синестезии, конкретно, частного его проявления – «цветного слуха» (тогда, кстати, лет 125–130 назад и появились сами эти термины). Торжествующий в то время символизм, парадоксально сочетающий в себе веру

⁷ Бине А. Вопрос о цветном слухе. М., 1894. С. 78.

в «иной мир» предельных сущностей с художочной теософией, с позитивистско-редукционистскими настроениями, причем при слабой развитости психологии и других когнитивных наук, допустил – и более того, подтолкнул к тому и даже любовался этим, – рождение целого веера объяснений психического акта синестезии, казалось бы, никак не стыкующихся между собой: как некоего чуда эзотерического, мистического свойства восприятия, обреченного на непознаваемость; как природно-биологического феномена, обусловленного возможным единством любых волновых процессов; как анатомической аномалии мозга; как психиатрического отклонения; как невротического фиксирования случайных личных ассоциаций; как атавизма, то есть рецидива раннего синкретического сознания и т.д.

Самое поразительное здесь и вообще в очевидно неадекватном понимании природы самой синестезии (особенно «цветного слуха»), причем на уровне коллективного предрассудка – это исходное априорное предположение о том, что утверждая: «И – красный цвет» (А. Рембо), «До мажор – красный» (А. Скрябин), «Флейты звук зоревый, голубой» (К. Бальмонт), «Красная киноварь звучит как туба, оранжевый – как средней величины церковный колокол» (В. Кандинский), поэты, музыканты и художники *реально видят* цвета звучаний, что на самом деле выводило бы саму эту способность «цветного слуха» за пределы психической нормы – в ранг некоей милой, но болезни, впрочем, судя по всему не опасной, и, более того, даже благотворной. Обратите внимание, удивительно, но эти слова принадлежат представителю самой что ни на есть материалистической (нашей, советских времен) философии, можно сказать, подлинной носительнице «здорового смысла»: «В психиатрии, – пишет В.Н. Сагатовский, – синестезию (восприятие каждого звука окрашенным в определенный цвет) называют страданием. Да, этой “ненормальностью” страдали немногие, в частности Скрябин и Блок. Но если это свойство расширяет возможности видения и творения прекрасного, не отражаясь на других функциях организма и личности, то почему же оно “ненормально”? “Сверхценные” идеи паранюика и идеи гения одинаково необычны, но первые из них будут ненормальными отнюдь не вследствие их необычности»⁸.

Здесь все противоречит самой этой философии. И собственно фактам. Именно обращение к ним, к фактам, показывает, что си-

⁸ Сагатовский В.Н. Философия как теория всеобщего, и ее роль в медицинском познании. Томск: Изд-во ТГУ, 1968. С. 338.

нестезии Блока («голубая тишина», «красный зов») и Скрябина («До мажор – красный, земной цвет») отнюдь не связаны с «восприятием каждого звука окрашенным в определенный цвет», имея к тому же откровенно образную либо символическую природу. А стыдливые закавычивания слова «страдание» не спасают от биологизации и уникализации явления, которое даже в таких прельстительных качествах (в ранге «безопасной» и даже «полезной» патологии), согласитесь, никак не может быть использовано в процессе межчеловеческого, тем более художественного общения.

И если уж мировоззренческая наука давала сбой в оценке синестезии, то можно понять редукционистский пафос другого нашего соотечественника, нейрофизиолога академика А. Лурия, чья знаменитая книга об одном уникаме-«синестете» стала своего рода библией среди нынешних сторонников понимания синестезии как некоей «мозговой аномалии». Изучая весьма редкие реальные случаи аномальных «соощущений», являющихся симптомом «истерии», «действия ЛСД-25» и «беременности», он, увы, в этом же ряду упоминает... «цветной слух» Скрябина и других композиторов⁹. Да, реальные «соощущения» встречаются, подобно тому, как любому психическому акту в его преимущественной норме сопутствуют уже эпифеноменальные краевые отклонения, заслужившие специальные наименования (например, для памяти – амнезия, для сенсорики – гиперстезия, и т.п.). И никому в голову не придет сравнивать с галлюцинациями образы поэтического воображения, какой бы они интенсивности ни были. Или другой пример – одно дело, когда Г. Державин заявляет: «Я – царь, я – бог» (это метафора), но иначе звучит скорбное, из клиники: «Я – Наполеон» (что на самом деле есть «страдание», ибо здесь имеем дело уже с полным реальным отождествлением). А в отношении синестезии норма и отклонения терминологически, увы, часто не разделяются, а если и есть попытки различать их с помощью конкретизирующих определений, путаница здесь лишь усугубляется. Так, наша казанская школа синестезии нормой считает, вслед за А. Веллеком, знаменитым немецким психологом и музыковедом, межчувственные ассоциации, функционирующие в языке и искусстве, отличая их от «клинических» и «невротических» синестезий навязчивого

⁹ Лурия А. Маленькая книга о большой памяти (ум мнемониста). М.: Изд-во МГУ, 1968.

и случайного характера¹⁰. Многие современные зарубежные последователи А. Лурия, наоборот, то, что мы относим к клинике и к бессмысленным артефактам, называют «истинной синестезией», а общечеловеческие межчувственные ассоциации метафорического содержания именуют «псевдосинестезиями»¹¹.

Казалось бы, на первый взгляд, что все неурядицы лишь в терминологической несогласованности, и остается лишь просто договориться, разделив разнородные (что признают обе стороны спора) предметы исследований, с выбором своих адекватных средств и целей. Причем при возросшем интересе к явлению синестезии в целом сегодняшние сторонники А. Лурия с их новейшими нейрофизиологическими методиками (с применением компьютерной томографии, радиоактивных изотопов и т.д.) могли бы сделать многое как раз для наиболее достоверного инструментального подтверждения различий в природе синестезии в норме и в ее эпифеноменальных, экзотических отклонениях (на которых они и сконцентрировали свой интерес). Но, увы, выводы анализа «истинной» (то бишь клинической) синестезии пока продолжают переноситься ими на искусство, опять-таки с неоправданным упоминанием в качестве «истинных уникамов-синестетов» Бодлера, Рембо, Скрябина, Кандинского, Римского-Корсакова, Бальмонта, Мессиана¹².

С нашей же точки зрения, никакого навязчивого, генетически врожденного, в буквальном смысле цветного слуха в понимании Лурия (Сагатовского и др.) у всех этих композиторов и поэтов, конечно же, не было и нет. И вообще, – если мы рассуждаем о «цветном слухе» (в кавычках!) применительно к искусству, а не к клинике, – *само понятие «цветной слух» есть метафора*, и буквальное его понимание равносильно утверждению правомерности существования «жареной воды».

Так в чем же дело, должно же существовать какое-то иное объяснение всей этой удивительной неразберихи, чем терминологическая недоговоренность? Ведь уже более ста лет назад кроме того, что была высказана мысль об ассоциативной (метафорической) природе поэтических синестезий, предлагалось обратить

¹⁰ *Wellek A. Musikpsychologie und Musikästhetik. Fr./M., Akad. Verlag, 1963; Галеев Б. Содружество чувств и синтез искусств. М., Знание, 1982.*

¹¹ *Cytowic R. Synesthesia: A union of senses. N.Y., Springer, 1989.*

¹² *Галеев Б. Об аномальных теориях аномальной синестезии // Перспективы развития современного общества. Казань: Изд-во КГТУ, 2004. С. 151–158.*

внимание на язык, который, оказывается, являет собой огромное «кладбище увядших, погибших синестезий», употребляя которые мы уже не задумываемся вовсе об их необычности, просто не замечаем ее: яркий голос, густой бас, матовый тембр, теплый либо холодный цвет, баритон (то есть тяжелый звук), кричащие краски, пряные аккорды, низкий и высокий звук, едкий цвет, резкий, острый звук, мелкие трели, шероховатые согласные, гладкие согласные и т.д. и т.п. Наличие нескольких сот лексических метафор синестетического содержания обнаружено в русском языке, и не только в нем¹³. Причем во многих языках они близки либо просто повторяются, что подтверждает их онтологическую общезначимость и сущностную принадлежность родовому человеку. Надо отметить, что относительно слуха это, в основном, осязательные, моторные, гравитационные, зрительные синестезии (связанные с телесной формой бытования чувствующего и думающего субъекта), а среди зрительных очень мало цветовых. Естественно полагать, что лексический «синестетический фонд», хоть медленно, но развивается, наращивается, и было бы полезно провести компаративный анализ в языках разных народов, чтобы выявить самые общезначимые синестезии. А затем было бы интересно проследить, насколько тесно связаны с этим «фондом» поэтические синестезии, также рассматриваемые в развитии.

Но нам здесь, прежде всего, необходимо напомнить, что на наличие вербальных синестезий в языке обратили внимание еще в античные времена и даже пытались объяснить их. Так, по мнению А. Лосева, Аристотель, размышляя о «светлоте», «тонкости» звуков и цветов, имеет в виду именно межчувственные переносы «посредством языковых образов», а вовсе не непосредственные связи в сенсорной сфере. «Та область сознания, – цитирует Лосев античного коллегу, – в которой складывается язык, объединяет ощущения этих разных впечатлений» (курсив мой. – Б.Г.)¹⁴. И если Лосев, отстаивая феноменологический подход, к сожалению, отвергает необходимость и возможность поисков психологической мотивированности синестезий, его позиции продуктив-

¹³ Степанян Т.Р. Синестетические метафоры русского языка // Автореф...канд. филол. наук. М.: АН СССР, 1987; Кундик О.И. Специфика синестезийных словосочетаний в русском и английском языках // Автореф...канд. филос. наук. Саратов: СГУ, 1997.

¹⁴ Галеев Б. Вклад А.Ф. Лосева в изучение синестезии // Синтез в русской и мировой художественной литературе (Материалы конференции). М.: МПГУ, 2003. С. 20.

нее тех, кто видит в любых синестезиях (особенно в поэтических) просто продукты стихийного или преднамеренного словотворчества, ибо Лосев верно указал на проявление в них мифического и символического мышления.

Именно этот момент в сочетании с обязательным «попутным» выявлением специфики синестезии как особой межчувственной ассоциации позволит, по нашему мнению, внести определенность и в понимание своеобразия сути и функций синестезии как межчувственной метафоры.

Как известно, романтизм первым открыто заявил о прельстительном потенциале панмузыкальной «синестезии» художественного языка (пусть термина этого еще и не было), обратив внимание на самую возможность межчувственных сопоставлений в поэтических тропах, пусть пока в визионерском контексте, который мог бы оправдать эти нарушения границ в полисенсорной системе, которые установила перед этим рационалистическая школа сенсуализма. («Не только во сне, – писал Гофман, – сколько в том бредовом состоянии, которое предшествует забытию, в особенности, если перед тем я долго слушал музыку, я нахожу известные соответствия между цветом, звуком и запахом»¹⁵.)

Преднамеренное культивирование такого рода соответствий, в ряду иных «мировых аналогий», было заявлено затем символистами, прежде всего, в программном сонете Ш. Бодлера, который так и назывался: «Соответствия». После высокопафосных реминисценций *a la Hoffman* о природе («Где все едино, свет и ночи темнота / Благоухания и звуки и цвета / В ней сочетаются в гармонии согласной») поэт завершает сонет вполне спокойно, без всякой мистики и визионерства, примером конкретного синестетического соответствия: «Есть запах девственный, как луг он чист и свят, / Как тело детское, высокий звук гобоя». Затем появились пресловутые «Гласные» А. Рембо, не менее знаменитый по шокирующему эффекту «Аромат Солнца» К. Бальмонта. Постепенно синестетическая практика стала обыденной, предлагая примеры более тонкой работы «смешанными чувствами». В итоге тот же Бальмонт мог заявить: «Творчески мыслящий и чувствующий художник <...> знает, что звуки светят, а краски поют, и запахи влюбляются». Солидарен с ним и А. Белый, утверждавший, что «отсутствие цветного слуха в художнике пера и кисти – изъян».

¹⁵ Ванечкина И., Галеев В. О синестезии романтизма: поэзия и музыка // Мир романтизма. Вып. 6 (30). Тверь: Изд-во ТГУ, 2002. С. 141–148.

Разумеется, вся эта «алхимия слова» (термин А. Рембо) со «смещением чувств» в ожидании получить невиданный художественный эффект не может быть объяснена лишь как тривиальная божественная шутка, как броский повод заявить о своей художнической исключительности. Специфика синестетической «алхимии» – в контексте ее связей с общими позициями символизма, стремлением, как писал А. Блок, «постигать в обрывках слов туманный ход иных миров». В эстетике символизма эта связь с «иными мирами» осуществляется именно за счет установления утверждаемых Бодлером разного рода «соответствий» – между «посюсторонним» миром чувственно-образных вещей и «потусторонним», недоступным для логического освоения миром трансцендентных сущностей (в чем и заключается сама природа и назначение символа!).

Именно к «иным мирам» отсылает нас близкий к символистам В. Хлебников в своих туманных объяснениях феномена синестезии, задаваясь вопросом: каким же образом «синий цвет василька (я беру чистое ощущение), непрерывно изменяясь, проходя через *неведомые нам, людям, области разрыва*, превращается в звук кукования кукушки или в плач ребенка?» (курсив мой. – Б.Г.). Только если основные символические соответствия (между «нашим» и «иным» мирами) можно назвать «вертикальными», глубинными, то синестетические соответствия (связанные с переходом, точнее переносом значения в «иное» чувство, в иное, но тоже принадлежащее «нашему» миру) некоторые исследователи предлагают отличать как «горизонтальные»¹⁶.

Да, оба звена синестетического соответствия, внешне, казалось бы, – из «нашего», чувственного мира. Но ситуация не простая – здесь мы имеем дело скорее с концентрированной символизацией, ибо уже за обоими чувственными компонентами (синий – звук) просматриваются зыбкие контуры «иного» мира, в котором «неведомым» образом они и связываются, «соответствуют» друг другу.

В итоге появляется возможность, прежде всего, объяснить пресловутую «загадочность» синестезий, а также, казалось бы, неразрешимое противоречие между художническими претензиями на их общезначимость и даже однозначность (особенно «цветного слуха») и вероятностным разбором, онтологически

¹⁶ Галеев Б. Синестезия в эстетике и в поэтике символизма // Синтез в русской и мировой художественной культуре (Материалы конференции). М.: МПГУ, 2004.

присущим любым ассоциациям, в том числе и «по сходству». Если речь идет о межчувственных ассоциациях, то есть синестезиях, сходство может быть по форме, по структурному подобию (например, таковое лежит в основе известных синестетических аналогий «мелодия – рисунок», «музыка – архитектура» и т.п.), либо по эмоционально-смысловому воздействию (что определяет существование иных, смежных синестетических аналогий: «тембр – краска», «тональность – колорит» и т.п., которые и названы «цветным слухом»). В первых связываются те признаки, которые Дж. Локк относил к «первичным свойствам вещей» («объективным» по своей сути), а во вторых сопрягаются уже «вторичные» свойства (собственно сама модальность, субъективная по своей природе). Можно теперь понять, почему последний тип синестезий, формируемых обычно по принципу «слух → эмоция → зрение», как раз и раздражал адептов «здорового смысла» непонятностью, таинственностью своего генезиса, ибо обеспечивающая эту связь эмоция чаще всего – глубинного, протопатического свойства, то есть процесс сопоставления происходит на подсознательном уровне, а на свету сознания проявляется лишь результат этой операции образного, невербального мышления (фиксируясь в конечном итоге в слове либо непосредственно в чувственном материале других форм межчеловеческого общения, например музыки или иного искусства). Но в образовании связи могут участвовать и «высокие», «умные» эмоции, и главное (в чем убедила практика поэзии), эта связь может быть обусловлена и общностью символической оценки сопрягаемых впечатлений, что и определяет возможность общезначимых синестезий, принадлежащих к определенной культуре. При этом, если речь идет о «цветном слухе» в вербальном исполнении, синестетический цвет служит сущностным для любой метафоры целям уточнения, чувственной конкретизации эмоционально-смысловой и символической оценки звукового воздействия, которая всегда неопределенна, размыта при передаче ее словами, причем этот процесс осуществляется в весьма емкой, экономной форме.

Все это и определяет специфику синестетической метафоры как особого, *двойного иносказания*, – ибо «перенос» значения в ней осуществляется еще и с переходом в *иную* модальность, что, кстати, и придает им столь экзотический характер (нарушена не только логика, но и как бы закон природы).

И подобно тому, как мы говорим об ассоциативном, метафорическом мышлении в самом широком смысле этих слов, резонно существование и его частной, но более сложной формы – синесте-

тического мышления, в котором, если говорить о его психологических основаниях, образное, невербальное, чувственное мышление происходит уже в рамках всей полисенсорной системы – как раз именно за счет синестезии формирующей сопоставления между, положим, такими его конкретными формами, как просто «визуальное» и просто «музыкальное» мышление.

Таким образом, если учесть, что в синестетической метафоре происходит как бы «удвоение» сенсорной чувственности, и если добавить сюда участие эмоции, чаще всего служащей посредником в процессе этого «удвоения», то налицо концентрация разных форм чувственного в синестетической метафоре, отвечающая целям искусства, которое служит, как известно, целям актуализации универсальной человеческой чувственности в ее гармонической целостности¹⁷. При обывательском подходе, при сугубо рациональном акценте на познавательных целях все это заставляет видеть в вербальной, поэтической синестезии еще большую «когнитивную ошибку», чем в обычной метафоре, своего рода атавизм даже на уровне психики, сенсорики. Так понимал поэтическую синестезию М. Нордау, считая ее признаком биологического вырождения (именно на уровне «когнитивного ископаемого», как верно оценил упомянутый ранее Р. Сайтовик тех, кто страдает реальными «соощущениями»). Нельзя считать синестезию атавизмом и в более «безобидном» варианте – как возврат к раннему мифическому сознанию, когда можно было бы всерьез поверить в упомянутую синестезию Маяковского: «Я сошью себе черные штаны из бархата голоса своего» (хотя вряд ли даже дикарь согласился бы носить такую одежду, – впрочем, вспомним сказку про голого короля)...

Очевидно, что синестетичность «теперь» отличается, при внешней схожести, от диффузной синестетичности и стихийного синкретизма, наличествующих «прежде», в древности, – хотя бы ситуационно, по контексту своего бытования. И здесь нам помогут давние дискуссии о взаимоотношениях между мифологическим и художественным сознанием. «Метафора – это маленький миф», «миф есть стихийная поэзия», подобные броские афоризмы фиксируют их сходство, но многовековые споры привели и к пониманию их различия, к осознанию того, что «металогичность» первобытного, мифологического сознания не есть собственно «иносказание» о чем-то (что принимается в мифе

¹⁷ Ильенков Э.В. Искусство и коммунистический идеал. М.: Искусство, 1984. С. 267.

за действительность), а в искусстве она основана на сравнении, на образном сопоставлении (но не отождествлении). Причем сопоставлении преднамеренном и целенаправленном. И главное, если в первобытном словотворчестве металоличность была не столько формой, сколько содержанием, то теперь, в поэзии она выступает уже в качестве формы, в качестве адекватного средства выражения художественной мысли.

Метафора – это «молекула» искусства, и в ней заключены все его свойства. И поэтому к ней, к метафоре, применимы гениальные выводы С. Эйзенштейна о специфике искусства, которое, в свою очередь, можно оценивать как глобальное Иносказание, как глобальную Метафору мира. Выводы эти снимают накопившийся налет аномальности с процесса художественного познания, которое формально, вслед за критиками метафор, можно было бы считать глобальной «Когнитивной ошибкой», глобальной «Семантической аномалией».

Разрешение данного парадокса С. Эйзенштейн объяснял тем, что все эти «подозрительные» признаки – метафоричность, синестетичность – следует относить к форме воздействия художественного произведения, и что все они проявляют себя иначе при включении в контекст их функций в искусстве (обеспечить суггестивность, «эмоциональный захват» зрителя для воплощения необходимого содержания). Художник, по мнению Эйзенштейна, должен имитировать, моделировать погружение зрителя в глубины чувственного мышления, «где он утратит различие субъективного и объективного, где обострится его способность воспринимать целое через единичную частность <...> где краски станут петь ему и где звуки покажутся имеющими форму (синестетика), где внушающее слово заставит его реагировать так, как будто свершился самый факт, обозначенный словом (гипнотическое поведение) и т. д.»¹⁸.

Если сказать коротко – без преднамеренного обращения как бы «назад» (без «регресса», или, как говорят, «функционального регресса») в искусстве отсутствует форма, как без устремленности «вперед» (то есть «прогресса») – нет содержания, причем оба этих процесса не просто двуедины, слитны, но и не существуют отдельно. Данную мысль Эйзенштейн иллюстрировал следующим остроумным рисунком:

¹⁸ Эйзенштейн С. Метод. В 2 т. М.: Музей кино. 2002. Т. 1. С. 185.

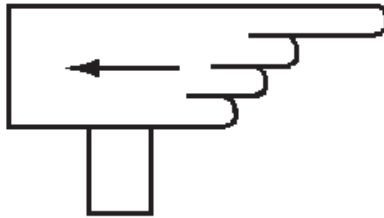


Рис. «Лапка» Эйзенштейна

И объяснял подробнее это так: «Воздействие произведения искусства строится на том, что в нем происходит одновременно двойственный процесс: стремительное прогрессивное вознесение по линии высших идейных ступеней сознания и одновременно же проникновение через строение формы в слой самого глубокого чувственного мышления. Полярное разведение этих двух линий устремления создает ту *замечательную напряженность единства формы и содержания*, которая отличает подлинное произведение. Вне его нет подлинных произведений»¹⁹.

Преклоняясь перед Эйзенштейном, автор в течение многих лет развивает его идею «прогресс-регрессной» диалектики и распространил ее на все уровни искусства – от единичного образа (метафоры) до всей системы искусств. И не удивительно поэтому, что в центре разработанной им «периодической системы искусств», изображенной на обложке его основной монографии о синестезии²⁰, помещена эта «лапка Эйзенштейна», строго говоря, сама являющаяся «когнитивной ошибкой».

Итак, в любой системе, в том числе и в психической, лингвистической, связи, взаимодействия в ней заметить и понять намного труднее, чем сами ее компоненты. При этом степень драматичности изучения связей в человеческой психике (и их отражения в языке) нарастает в ряду: *ассоциация – метафора* (психологической основой которой является «ассоциация по сходству») – *синестезия* (межсенсорная ассоциация) – *синестетическая метафора* (иносказание с переносом значения в иную модальность). Синестезия, даже в большей степени, чем ассоциация и метафора, неадекватно оценивалась многими как некая

¹⁹ *Эйзенштейн С.* Избр. соч. В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 120.

²⁰ *Галеев Б.* Человек, искусство, техника (проблема синестезии в искусстве). Казань: Изд-во КГУ, 1987.

аномалия психики, языка (и более того, даже физиологическая аномалия). Объясняется это тем, что в ней в концентрированном виде проявляется внешнее уподобление раннему мифическому сознанию (что является неизбежным средством, точнее, сущностной формой воплощения художественной мысли). Так что если синестезия (синестетическая метафора) и есть «болезнь» психики (и языка), то только в той мере, как «мысль изреченная есть ложь» и «нас возвышающий обман» – искусство.

Более подробно с синестетической проблематикой, разрабатываемой автором в руководимом им казанском НИИ экспериментальной эстетики «Прометей», можно ознакомиться на сайте: <<http://prometheus.kai.ru>>.

И.В. Кондаков

**Поверх барьеров: к вопросу о национальных границах в искусстве XX в.
(на материале русской музыки)**

Русская культура всегда характеризовалась «всемирной отзывчивостью», о чем с особым пафосом первооткрывателя говорил в своей знаменитой речи о Пушкине Ф. Достоевский. В случае с Пушкиным имелось в виду преодоление национальных границ в искусстве, достигаемое через обращение к инациональным темам, образам, сюжетам, которые в контексте исходной (в данном случае русской) культуры приобретают новое звучание и значение. «Всемирная отзывчивость» понималась здесь как способность одной национальной культуры вступать в диалог с другими национальными культурами не только с целью их адекватного понимания, но и собственного обогащения и развития.

Это наблюдение относится не только к литературе или публицистике, как имел в виду сам Достоевский, но и к другим видам искусства, в частности к русской музыке. Может быть, к музыке идея «всемирной отзывчивости» имеет даже большее отношение, чем к словесности, поскольку музыка вообще понимается без перевода, в том числе и при передаче национального колорита, а русская музыка с давних пор тяготела к передаче различных национальных мотивов и традиций. Однако главное здесь – что и с какой целью передают те или иные «инокультурные» образы и мотивы в искусстве, выступающие в отдельном произведении

и целом творчестве как различные знаки «иного», то есть выступающая как своеобразная знаковая система, функционирующая в культуре.

«Музыкальные путешествия» русских композиторов

В русской музыке начиная с XIX в. получает распространение особый жанр – *музыкальное путешествие* в какую-то «экзотическую» страну. Первым русским композитором, обратившимся к музыкальному путешествию, стал М. Глинка. Свои впечатления от Испании он выразил в «Арагонской хоте» и «Воспоминании о летней ночи в Мадриде». В двух своих операх Глинка также реализовал идею музыкального путешествия: в «польском» акте «Жизни за царя» слушатель переносится в атмосферу польских танцев – полонеза, мазурки и т.п. – и польских речевых интонаций (позднее Мусоргский в «Борисе Годунове» так же выстроит свой «польский» акт). Польскую тему Глинка обобщил в оркестровом «Торжественном полонезе». А в «Руслане» Глинка впервые прикасается к миру восточной музыки, правда, соединенному со сказочно-романтической фантастикой. Таким образом, смысл музыкального путешествия выражался в погружении в звуковой мир *национально-иного*, в представлении «чужой» этномызыкальной специфики, а через нее – национальных картин природы, национально-исторических настроений, своеобразия национальных характеров, менталитетов, своеобразия национальных культур (выраженных в особых танцевальных ритмах, песенных интонациях, мелодических и гармонических стереотипах, специфических тембрах, инструментальных особенностях и т.п.).

В этом же «этнографическом» ключе трактовались и другие музыкальные путешествия русских композиторов XIX в. – на Запад или Восток, связанные с воссозданием национального стиля музыки и этнически характерных образов: «Малороссийский казачок», «Чухонская фантазия» и «Каменный гость» А. Даргомыжского; музыкальная картина «В Средней Азии» и «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» А. Бородина; «Испанская увертюра», «Чешская увертюра», симфонические поэмы «Тамара» (на грузинские темы), «В Чехии», фантазия для фортепиано «Исламей» (на кабардинские темы) М. Балакирева; «Испанское каприччио», «Сербская фантазия», «Шехеразада», симфония «Антар» Н. Римского-Корсакова; фантазии «Франческа да Римини», «Ромео и Джульетта», Вариации на тему рококо для виолончели, «Итальянское каприччио», струнный

секстет «Воспоминание о Флоренции», сюита «Моцартиана» и др. П. Чайковского; две увертюры на греческие темы, «Финская фантазия» А. Глазунова; «Рапсодия на украинские темы» для фортепиано с оркестром и симфоническая поэма «Гашиш» С. Ляпунова; Каприччио на цыганские темы, Вариации на тему Корелли и Рапсодия на тему Паганини (постоянно меняющая свой музыкально-этнический облик – вплоть до американизированного джазового колорита) С. Рахманинова. По мере приближения к XX в. музыкально-этнические мотивы приобретают все более условный, художественно-иносказательный смысл.

Что интересно, на этом фоне даже фольклорно-этнографические экскурсы русской музыки в национально-русскую тематику выглядели как экзотическое музыкальное путешествие из Европы – «домой», на родину, как перемещение в историческое прошлое, как хождение «в народ» (Симфония на две русские темы М. Глинки, его же Скерцо на тему русской плясовой песни «Камаринская»; шутливая фантазия А. Даргомыжского «Баба-яга, или С Волги nach Riga»; **Увертюра на темы трех русских народных песен**, Большая фантазия на русские напевы и симфоническая поэма «Русь» М. Балакирева; опера А. Бородина «Князь Игорь» и его Вторая, «Богатырская» симфония; Симфониетта на русские темы и Фантазия для скрипки с оркестром на русские темы Римского-Корсакова; Торжественная увертюра «1812 год», кантата «Москва», «Думка» для фортепиано Чайковского; «Ночь на Лысой горе» Мусоргского и др.). С. Рахманинов создает «Русскую рапсодию» для двух фортепиано и, уже в эмиграции, «Три русские песни»; А. Глазунов – симфоническую поэму «Стенька Разин» и произведения, вдохновленные событиями Первой русской революции – «Эй, ухнем!» и «Избранникам русского народа».

В произведениях программного симфонизма и написанных для музыкального театра (оперного и балетного) жанр музыкального путешествия нередко осложнялся литературными или театрально-хореографическими и вокальными ассоциациями, придавая этим путешествиям все в большей степени знаковый, символический характер. Особенно показательна семантика музыкального путешествия для многочисленных опер А. Рубинштейна («Куликовская битва», или «Дмитрий Донской», «Хаджи-Абрек», «Дети степей», «Демон», «Маккавей», «Нерон», «Купец Калашников» и др.). Таковы же вставные эпизоды в балетах Чайковского (особенно заметные в «Спящей красавице» и «Щелкунчике»), где колоритные неаполитанские и испанские танцы сменяют стилизованные китайские и русские, где маскарадные

эпизоды на темы сказок Ш. Перро и другие сюжеты в совокупности воспринимаются как национальная экзотика (на «нейтрально-музыкальном» фоне) или в «Раймонде» А. Глазунова, где наряду с общеевропейскими звучат и условные восточно-мавританские мотивы. Испанские мотивы в опере А. Даргомыжского «Каменный гость» осложнены русским колоритом оперы, диктуемым пушкинским текстом его «маленькой трагедии»; то же – применительно к моцартовской теме – мы видим в опере Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» на пушкинский сюжет; аналогично – в опере С. Рахманинова «Скупой рыцарь» по Пушкину.

К концу XIX в. музыкальные путешествия в пространстве (например из России во Францию, в Испанию, Италию и т.п.) дополняются странствованиями во времени. Так, оперы Чайковского «Орлеанская дева» и «Иоланта» или балет Глазунова «Раймонда» представляли собой погружение в культурную атмосферу западноевропейского средневековья, а опера Бородина «Князь Игорь» уносила своих зрителей и слушателей в первобытную степь южно-русских кочевников, пусть и реконструируемую очень условно («Половецкие пляски»). Оперы Римского буквально переполнены этнокультурной и культурно-исторической экзотикой, в конечном счете, также условной, больше символической и сказочной, нежели исторически достоверной («Майская ночь», «Снегурочка», «Ночь перед Рождеством», «Садко», «Сказка о царе Салтане», «Кашей бессмертный», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Золотой петушок»). Впрочем, и историческая опера Римского – также условно-символична («Псковитянка», «Царская невеста»), как и, по-своему, историческая опера Чайковского («Воевода», «Опричник», «Мазепа», «Чародейка»). Это же можно сказать о великих исторических операх Мусоргского – «Борис Годунов» и «Хованщина».

В результате усилий «кучкистов» – с одной стороны, Чайковского и его последователей – с другой, музыкальные путешествия превратились из средства постижения других музыкальных этнокультур в способ перемещения из одной культурно-исторической эпохи в другую, нередко весьма отдаленную. Другая проблема, высвеченная музыкальными путешествиями русских композиторов, – это воплощение борьбы между нациями и странами, между культурами – за самоутверждение в мире. Так, в увертюре «1812 год» Чайковский очень выпукло изобразил столкновение разнонациональных тем – российского и французского гимнов – «Боже царя храни» и «Марсельезы», русских и французских гвардейских маршей, молитвенных песнопений – право-

славных и католических. Подобная борьба русской и восточной культур воссоздана в «Сече при Керженце» Римского-Корсакова, в опере Бородина «Князь Игорь»; русско-польский конфликт в операх Глинки и Мусоргского вырастает до символа противостояния России и Западной Европы. Напротив, полиязычный текст и мультикультурная структура духовной оперы А. Рубинштейна «Христос» были призваны символически представить интернационализм и всеобщность христианства, принимающего в себя самые разные в этническом отношении народы.

Представления о роли музыки в осуществлении межкультурных коммуникаций (разумеется, без соответствующей современной терминологии) значительно углубились, ассоциируясь, скорее, с диалогом, развертывающимся между целыми культурами и культурно-историческими эпохами. Особенно заметно это в творчестве русских композиторов рубежа XIX–XX вв. – А. Лядова, С. Танеева, А. Аренинского, С. Рахманинова, А. Глазунова, А. Скрябина, Н. Черепнина. Расширение «веера» межкультурных коммуникаций в русской музыке означало не столько углубление музыкального освоения окружающего мира – в его музыкально-этнографических и фольклористических подробностях, сколько усиление «всемирной отзывчивости» русской музыки, все более уверенно претендовавшей на особое, центральное место в мировой музыке – скорее соединяющее разные национальные культуры, нежели разъединяющее их или противопоставляющее друг другу.

Переворот Игоря Стравинского

В начале XX в. жанр музыкального путешествия был ознаменован переворотом в интерпретации этого жанра. Первотолчком здесь послужили три балета И. Стравинского – «Жар-птица», «Петрушка» и «Весна священная», которые можно представить как музыкальные путешествия условного «иностранца» в русскую музыкальную экзотику фольклорного и мифологического происхождения. В отличие от непосредственного, «буквального» фольклоризма «кучкистов» (среди них первое место принадлежит учителю Стравинского Н. Римскому-Корсакову, с его «Царем Салтаном», «Кощеем», а также «Царской невестой», «Псковитянкой», «Китежем»), стремившихся к серьезному проникновению в мир русских народных представлений, к путешествию «из современности» в отдаленную, этнографически девственную архаику, Стравинский соприкасается с русским

фольклором дистантно, отчужденно, как бы сквозь призму иронии, гротеска, розыгрыша. Это скорее творческий нарратив музыкального фольклора, сниженная травестия «инога».

О «пятерке» (как по аналогии с французской «шестеркой» Стравинский называет «кучкистов») он в своей «Музыкальной поэтике» отзываясь довольно иронически и пренебрежительно: «Эти славянофилы-народники возвели в систему бессознательное использование фольклора. Идеи и вкусы этих музыкантов склоняли их к своеобразному благоговению перед народом и его интересами». В другом месте той же лекции Стравинский добавляет, что «пятерка» русских сочетала «национальный фольклор с дорогим их эпохе реализмом и натурализмом», а в своем музыкальном языке не свободна от «предвзятости». Иронизируя над доминирующим в этом случае «русским – или псевдорусским – декором: тройка, водка, изба, балалайка, поп, боярин, самовар, *ничего* и даже большевизм», Стравинский квалифицирует подобный «декор» как «образцы лубочного, ложнонародного жанра», возникающие в том случае, когда «путают вопросы музыкальной этнографии с вопросами музыкальной творческой культуры»¹.

В «Жар-птице» (еще очень близкой стилистике «пятерки»), в «Петрушке» (гораздо более опосредованно связанной с «кучкизмом») и в «Весне священной» (демонстративно порывающей со всеми классическими традициями) Стравинский шаг за шагом уходит от «музыкального этнографизма», делая впечатление от национально-русской народности все более и более условным, расплывчатым, даже фантастическим (символистским – в «Жар-птице», модернистским – в «Петрушке» и авангардистским – в «Весне»). Композитор в течение буквально нескольких лет совершает путешествие в мир народной музыкальной культуры, при этом *не приближаясь* к ней, а *удаляясь* от нее.

Но и это, гротескное по преимуществу, «путешествие» композитора во времени и в пространстве не следует понимать буквально. Скорее это – моментальный «спуск» в разные «этажи» национального культурно-бессознательного, на одном из которых русская действительность предстает в облике сказки; на другом, более глубоком, – в форме фольклорного фарса, трагикомического балагана; на третьем, еще более глубоком, – в виде архаической мифологии, варварского ритуала, самой предыстории культуры. Столь оригинальным образом Стравинский выявляет, так сказать, *негативную музыкальную идентичность* русского

¹ Стравинский И. Хроника. Поэтика. М., 2004. С. 214–216, 225.

народа, гораздо, кстати, более содержательную и глубокую, нежели идентичность позитивная.

Таким отстраненным взглядом на русскую музыкальную специфику мог обладать если и не удивленный «гость из Европы», впервые созерцающий сказочно-феерическую, балаганно-зрелищную и сурово-архаическую, первобытную Русь, то, по крайней степени, русский западник, скептически или ернически поглядывающий на стихи народных праздников и профессионально усматривающий в ней лишь особый эстетический смысл, никак не совпадающий с буквальным, народным. И. Стравинский чуждался как славянофильства «кучкистов», так и их «народничества». Но и его «западничество» вряд ли было вполне серьезным и однозначным: оно было надежно защищено от буквального сочувствия слушателей «броней» иронического разума.

И в позднейших своих сочинениях он обращался, например, то к миру музыки европейского Запада (Октет для духовых, «Пульчинелла», Симфония псалмов, «Похождения повесы», Монумент Джезуальдо), то Дальнего Востока (Три стихотворения из японской лирики, «Соловей») или Африки (точнее – к афроамериканским мотивам: «Регтайм», «Черный концерт», Прелюдия для джаз-оркестра), то к миру античности («Царь Эдип», «Аполлон Мусагет», «Персефона», «Орфей», «Агон») или русской традиционной культуры («Прибаутки», «Колыбельные кота», «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», Песня волжских бурлаков «Эй, ухнем», «Подблюдные», «История солдата», «Свадебка», Симфония духовых), то к библейским образам – Ветхого Завета («Вавилон», «Плач пророка Иеремии», «Потоп», «Авраам и Исаак») или к православной традиции («Отче наш», «Верую», «Богородице Дево, радуйся»), то реинтерпретируя образы русской классики («Мавра», «Поцелуй феи»), – как к увлекательной игре с культурными смыслами и далекими ассоциациями (например, в форме цитат, псевдоцитат или косвенных смысловых аллюзий).

Каждый раз Стравинский как бы предпринимал виртуальное путешествие в новую для себя культуру, в особый, «иной» музыкальный мир, преломленный через призму характерного для русского (и любого иного) авангарда *остраннения* (В. Шкловский). Все эти, нарочито «остранненные» миры в творчестве Стравинского как целом составляли в совокупности своего рода пеструю мультикультурную мозаику. Отсюда длительное время сохранявшаяся иллюзия «бесстильности» и едва ли не «всеядности» Стравинского, обращавшегося на разных этапах своего творчества

к различным стилевым стратегиям – от наивного «фольклоризма» до изощренного неоклассицизма и от многоярусной политональности до последовательной додекафонии².

Стравинский заложил в истории русской музыки новую, необычную традицию – рассматривать музыкальные экскурсы в ту или иную культуру (в различной степени удаленную от автора и его современности в пространственном и временном отношении) как своеобразное *иносказание* – о своем времени и о себе, рассматривая *инокультурные* и *межкультурные аллюзии* не столько как средство прямой межкультурной коммуникации (и тем более не как способ иллюстративного представления той или иной экзотической музыкальной культуры), сколько как *способ порождения интертекстуальных ассоциаций*, ведущих к выявлению новых культурных и социальных связей, творческому моделированию межкультурных интеграций и глобальных обобщений.

Немногие, например, могли догадаться, что одно из последних больших сочинений Стравинского – «Requiem canticles (Заупокойные песнопения)» (1966) на латинские канонические тексты из римско-католической заупокойной мессы – это и есть тот самый Реквием, который Стравинский во время посещения СССР, отвечая на вопросы советских журналистов, «пообещал сочинить» к 50-летию Октября. Но ведь и предшествующие аллюзии композитора на трагические последствия Октябрьской революции, неизменно осуждаемой, были такими же далеки: «Царь Эдип» (1927), Месса для смешанного хора и двойного квинтета духовых инструментов (1948), «Агон» (1957) и «Threni» («Плач пророка Иереми», 1958).

Стравинский, обращаясь в разных своих произведениях к русским, английским, французским, немецким, японским, латинским, древнегреческим и древнееврейским текстам, конечно, воссоздавал облик всего своего творчества как космополитический (особенно это характерно при обращении композитора к английским и латинским текстам, с их установкой на интернациональность и всеобщность). Соответственно вероисповедование Стравинского предстает через его произведения вполне экуменическим: здесь порознь прокламируются и православная литургия (на церковно-славянском), и католическая месса (на латинском языке), и протестантская служба (на английском), и даже синагогальные песнопения (на иврите). Иногда, впрочем, языки путаются, и, например, Ветхий Завет звучит на английском и латинском, а не только древнееврейском языке.

² См., например: *Савенко С.* Мир Стравинского. М., 2001.

То же можно сказать об исканиях Стравинского в области музыкального языка. Неофольклоризм и неопрIMITивизм ранних произведений Стравинского был средством воссоздания первичных архаичных смысловых структур, обращением к глубинным ментальным основаниям музыки, которые обнажил музыкальный авангард уже в начале XX в. Позднее сходную роль стали играть неоклассицистские стилизации, призванные отразить музыку барокко и классицизма, лежащую у истоков всей европейской музыки, как ее наиболее универсальную традицию. В поздний период творчества Стравинского обращение к додекафонии и сериальности, специфически преломленным в индивидуальном стиле композитора, также демонстрирует поиск универсального и интернационального языка музыки XX в., связующего собой различные культуры мира воедино (в частности, искусно сочетающего тональное и атональное мышление).

Когда в 1927 г. И. Стравинского спросили, почему свою последнюю оперу «Эдип» он положил на латинский язык, композитор ответил: «Мне давно хотелось написать оперу на мертвый язык <...> Греческий уже слишком мертв, и кроме того, его сейчас плохо произносят. Латинский же мне представился более подходящим». Когда же речь зашла о том, не приводит ли использование латинского языка в «Эдипе» к тому, что это придает опере «какой-то клерикальный или церковно-католический характер», Стравинский продолжил: «Нет, я воспринимал латинский язык тут вовсе не в его клерикально-католическом аспекте, а скорее, в аспекте языка научного, аптекарского, языка юриспруденции и нотариального – одним словом, языка наиболее точного и твердого». Это должно коррелировать с декорацией – «статической, неподвижной, массивной», с действием – «в ораториальном плане» (то есть практически – как отсутствие оперного действия как такового), с присутствием рассказчика, который вводит «значительную часть событий»³, – притом на французском языке.

Таким образом, в творчестве Стравинского вырабатывался особый метасимволический музыкальный язык, который его друг и соперник С. Прокофьев в период увлечения первого композитора неоклассицизмом язвительно характеризовал как «бахизмы с фальшивизмами»⁴. Эти, так сказать, «фальшифизмы»

³ И. Стравинский – публицист и собеседник / Сост. В.П. Варунц. М., 1988. С. 75.

⁴ С.С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1956. С. 53.

были нужны Стравинскому именно для того, чтобы никто не подумал, что увлечение автора Бахом (или Перголези, или Чайковским и т.п.) для него – это «всерьез», что это – выбор определенного музыкального языка; напротив, все должны ощутить, что это – *игра* с «Бахом» или «в Баха» – именно потому, что «Бах» в XX в. невозможен. Это музыкальная иллюзия, розыгрыш, трагедия, пародия, карнавал – излюбленные Стравинским формы «остраннения» диалога культур. Классика, при всей ее стилиевой узнаваемости, выступает как средство выражения содержания, не просто «другого», но «иноположенного» ей, – то есть чисто внешне – как *неоклассика*, а по сути – как *не-классика*, как *протест* против нее, как идейный *спор* с ней, как отображение современности глазами классики.

Сам И.Ф. Стравинский так рассуждал о своем условном «бахизме», увлекшем его в 1920-е гг.: «Я возвращаюсь назад к Иоганну Себастьяну Баху, чей универсальный ум и всеобъемлющее владение музыкальным искусством остались непревзойденными по сей день. Если вам хочется увидеть моего музыкального бога, то ступайте к дверям Баха и постучитесь в них». И далее: «Я убежден, что именно Бах станет для композиторов будущего источником неисчерпаемого вдохновения. Его совершенное и богатое искусство органично, и поэтому оно сулит не только бессмертие, но и вечную весну. В отличие от музыки большинства его современников, искусство Баха не устареет никогда». И, наконец, о себе самом, в связи с Бахом: «Те, кто видит в моей музыке карикатуру на Баха, глубоко заблуждаются <...> Нужно, однако, отдавать себе отчет в том, что сегодняшняя полифония должна быть использована по-иному, чем в прежние времена. Представьте себе разницу между речью елизаветинского периода в Англии или Франции времен Расина и нынешним языком»⁵. Бах, переведенный на современный язык, отображающий в музыке современные реалии, современно осмысляющий ход истории и сущность мира, – вот о каких «бахизмах» в своем творчестве размышляет Стравинский.

Взаимопонимание разных культур, по Стравинскому, в принципе невозможно, во всяком случае, адекватное; лишь приблизительно одна культура может (да и то весьма условно) воспринимать другую как нечто «иное», «чужое», «постороннее» себе,

⁵ И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 71. Здесь же Стравинский замечает, что его полифония более опирается на мелодию, нежели на гармонию.

и это относится как к различным этническим или национальным культурам, так и к истории культуры, когда музыкальные творения различных исторических эпох через голову веков, в рамках «большого времени» общаются друг с другом, улавливая друг в друге лишь какие-то общие свойства и структуры, а остальное – слышать через призму чужеродной, искажающей семантики. Разные стили, жанры и творческие индивидуальности окончательно объединяются лишь в вечности, представляя друг через друга как части целого – Музыки.

Смыслообразы Сергея Прокофьева

Еще сложнее обстояло дело с музыкой советского времени, которая нередко являлась иносказанием о процессах и явлениях, получавших в официальной советской печати принципиально иную интерпретацию (социальную, идеологическую, эмоциональную и т.п.) однозначно словесными средствами. С. Прокофьев, по его собственному признанию, «не одобрял склонения творчества Стравинского в сторону баховских приемов – “бахизмов с фальшивизмами”, точнее, не одобрял принятия чужого языка в качестве своего». Правда, тут же Прокофьев оговаривался: «Я сам написал “Классическую симфонию”, но мимоходом; у Стравинского же это принимало характер центральной линии творчества»⁶. Впрочем, не становясь «центральной линией творчества», «мимоходный» неоклассицизм Прокофьева встречается у него гораздо чаще, нежели это обычно представляется⁷, и для этого есть свои социокультурные причины.

Исследователь неоклассицизма XX в. Е. Шевляков справедливо замечает: «Как ни парадоксально звучит, неоклассицизм, трактуемый далее в советской России как идеологически чуждый, для всей мировой музыки был порождением русских композиторов; правда, русских композиторов, уехавших из России надолго (С. Прокофьев), или навсегда (И. Стравинский)»⁸. В этом наблюдении есть два важных момента: во-первых, русский неоклассицизм стал знаком демонстративного европеизма, или, если

⁶ И. Стравинский – публицист и собеседник. С. 71. Здесь же Стравинский замечает, что его полифония более опирается на мелодию, нежели на гармонию.

⁷ См. подробнее: *Шевляков Е.Г.* Музыкальный неоклассицизм XX века. М., 2004. С. 55, где приводятся довольно многочисленные и небанальные примеры прокофьевского неоклассицизма 1920-х – 1930-х гг.

⁸ *Шевляков Е.Г.* Музыкальный неоклассицизм XX века. С. 54.

выражаться точнее, западничества (то есть в каком-то смысле предпочтения Европы – России); во-вторых, русский неоклассицизм стал знаком эмиграции на Запад, а значит, знаком осуждения революции и социалистических преобразований в Советской России (отсюда его изначальная «идеологическая чуждость» и даже враждебность советской музыке).

В самом начале новой социокультурной эпохи С. Прокофьев откликнулся на события Февральской революции тем, что написал беззаботную, искрящуюся юмором Классическую симфонию, где стилизовал моцартовско-гайдновскую музыку минимальными средствами XX в.; получился иронический нарратив венской классики (Моцарт, Гайдн), отрефлектированный через призму полутора столетий. Ясно было, что композитор оценивал мартовские дни 1917 г., как если бы он задним числом рассматривал исторические процессы XVIII в. в контексте Первой мировой войны и грядущего Октября. Псевдоцитаты из австрийского классицизма говорили о проекции событий русской революции в эпоху Великой французской революции, но осмысляемой гротескно, отстраненно, с позиций восточноевропейской периферии и культурной «вненаходимости» русского авангарда.

Прокофьевская стилизация венского классицизма весьма условна и является лишь знаком ориентации на безличную «классику»: поначалу, (в своем «Дневнике») композитор считал главенствующей стилизацию «под Моцарта»; позднее (в «Автобиографии») склонялся к тому, что хотел взглянуть на свое время глазами Гайдна⁹. Впрочем, эти две различные самоинтерпретации (из современности и рефлексия минувшего) можно характеризовать и как временной «сдвиг» в осмыслении собственного замысла (сочинял «под Моцарта», а получилось – по зрелом размышлении – «под Гайдна»). Но можно эту двойственность трактовки понимать и как обобщенно-безличную стилизацию венской классики вообще – «гайдновско-моцартовской» стихии.

События Октября потребовали от Прокофьева иного исторического масштаба художественного отклика, иных культурфилософских ассоциаций: в конце 1917 – начале 1918 г. родилась кантата «Семеро их» на текст древнего халдейского заклинания в переводе К. Бальмонта («Аккадийская надпись»), в которой солист-тенор экстатически окликает грозных и бездушных месо-

⁹ См., например: *Прокофьев С. Дневник. Часть первая. 1907–1918.* Париж, 2002. С. 651, 658. Ср.: *Прокофьев С.С. Юные годы // С.С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания.* М., 1956. С. 40.

потамских богов, покровителей вселенских стихий: «Семеро их, семеро! Семеро-семеро-семеро!». Создавалось ощущение того, что разверзлась историческая бездна, из которой вырвались неуправляемые, бушующие, агрессивные силы («Злые ветры! Злые бури!»), и началось спонтанное разрушение тысячелетнего мироздания. Ассоциации с прокофьевским «скифством», дореволюционными аллюзиями на поэтизацию архаики у Стравинского («Скифская сюита» – прокофьевский ответ на вызов «Весны священной»); «Шут» – трагестия «Петрушки») выдают музыкальную рефлексию революционной катастрофы и ее различных предчувствий и переживаний – Стравинским и Прокофьевым.

В замысле «Семерых» композитором двигало желание сочинить что-нибудь «большое», «космическое». Текст Бальмонта привлек Прокофьева своим «ужасом»¹⁰. Как и в «Скифской сюите», в кантате «Семеро их» Прокофьев пытался воссоздать варварскую архаику, первобытную силу, зловещие образы Древнего Востока (как он мог себе это вообразить с помощью музыкальной техники XX в.). Такие ассоциации вызвал у композитора Октябрьский переворот и последовавшие за ним «революционные события, всколыхнувшие Россию»¹¹.

В эмиграции Прокофьев оказался во власти противоречивых впечатлений. В своем восприятии западного мира композитор разрывался между эйфорией свободы, нашедшей свое выражение в опере «Любовь к трем апельсинам» (по мотивам театральной сказки К. Гоцци) и образами «нового средневековья», запечатленными в опере «Огненный ангел» на сюжет романа В. Брюсова. Волшебно-феерическая и насмешливо-игровая атмосфера итальянской комедии *dell'arte* в первой из названных опер и мрачно-мистическая, напряженная, полная фанатизма и страха сфера образов средневековой Германии во второй – воплощали не только отношение Прокофьева к назревавшему европейскому и мировому кризису, ощущаемому и в Америке, и в Европе, но и оценку композитором всего происходящего в Советской России (вынужденно отвлеченную и дистантную, особенно ярко запечатлевшуюся в его 3-й симфонии, что абстрагировалась от сюжетики «Огненного Ангела»).

Одновременно в произведениях на русские темы, транслировавшихся на европейскую аудиторию через Русские сезоны

¹⁰ Прокофьев С. Дневник: Часть первая. 1907 – 1918. С. 667.

¹¹ Прокофьев С.С. Юные годы // С.С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1956. С. 41.

С. Дягилева (балеты «Шут», «Стальной скок», «Блудный сын», «На Днепре»), а также во 2-й и 4-й симфониях Прокофьев выражал свою ностальгию, смешанную с тревогой и любопытством к советской экзотике, затем – навязчивую идею возвращения на родину и псевдополитический вызов respectable белой эмиграции, давший повод для необоснованных обвинений автора в политических и эстетических симпатиях к большевизму. Две прокофьевские увертюры – Увертюра на еврейские темы (1919; 1934 – оркестровая версия) и Русская увертюра (1936) – своеобразно обозначили начало и конец эмигрантского периода («рассеяния») в творчестве Прокофьева. Первая символизировала «иудейскую ноту» русского рассеяния; вторая – волю «возвращения».

Первое крупное сочинение Прокофьева, написанное в канун его возвращения (1935–1936), – балет «Ромео и Джульетта» на сюжет шекспировской трагедии. Музыка, условно стилизованная под западноевропейское средневековье и итальянское Возрождение, рассказывала о проблемах, волновавших людей XX в.: о том, что любовь выше политики, что общечеловеческое влечение значительнее, чем «классовая ненависть», кипящая в расколотом враждой обществе. Недавний эмигрант Прокофьев, став «советским» композитором, наивно надеялся на единение русской культуры по ту и эту сторону коммунистической границы; он звал к национальному примирению российских Монтечки и Капулетти – вчерашних «красных» и «белых», советских людей и эмигрантов, представителей «нового» и «старого» мира, Советского Союза и Запада, реалистов и модернистов. (Эти надежды Прокофьев выражал и в прежних своих балетах – «Стальной скок», «Блудный сын» и «На Днепре».)

Увы, звал к единению он тщетно, что понял не сразу. По мере написания музыки балета и разворачивания сюжетных перипетий трагедии колорит спектакля стремительно темнеет. Лучезарные, радостные картины гармонического, ренессансно-мироощущения последовательно вытесняются образами средневековой жестокости, фанатизма, насилия. Действие спектакля постепенно погружается во мрак («Приказ Герцога», гибель Тибальда, похороны Джульетты, смерть главных героев). Мечты Прокофьева на примирение и гармонию между странами, классами, идеологиями, культурами, достигаемые силой искусства, творческих деятелей, на объединение русской культуры XX в. развеялись при более близком знакомстве с советской действительностью и идеологией.

В позднейших произведениях советского времени Прокофьеву пришлось не раз обращаться к проблематике межкультурных конфликтов. Военное и мировоззренческое противостояние Руси/России Западу воссоздается музыкальными средствами и в кантате «Александр Невский», и в операх «Семен Котко», «Война и мир» и «Повесть о настоящем человеке», и в оратории «На страже мира». Однако Прокофьев не сдавался в плен упрощенно-политизированным, чисто идеологическим концепциям, постоянно навязываемым ему властями. Каждый раз композитор находил собственную музыкальную интригу для воссоздания конфликта, в конечном счете выводявшего его из плоскости культурно-идеологического или военного противостояния в многомерное пространство общечеловеческих проблем.

Так, в псалмах, распеваемых крестоносцами во время Ледового побоища, искушенный слушатель узнает смутные намеки на «Симфонию псалмов» Стравинского (следы давнего соперничества двух конгениальных музыкантов!) и полемический выпад против апологии «Нового средневековья», тупого и фанатичного, против ханжества и культа власти. Что же касается потрясающего эпизода «Крестоносцы во Пскове», то жесткие политональные наложения у медных были призваны передать не только обличение зверств германского фашизма в канун Второй мировой войны, но и ужасы Большого террора на родине. А во второй части героической 5-й симфонии (*Allegro marcato*) – фантастическое превращение мощартовски-игривой темы, напоминающей Классическую симфонию, в жестокую токкату, пронизанную исступлением и неистовством, – символизировало не только метаморфозы немецкого духа, по своей глубинной сути агрессивного и механического, но и внезапность метаморфоз мирной жизни, постепенно наполняемой ненавистью, жестокостью, бесчеловечностью.

Воссоздание музыкальных образов враждебных сил, помимо прямого, этнокультурного смысла, у Прокофьева получает и переносный смысл – оправдания или обличения нравственных и политических качеств, символизируемых национально-культурными музыкальными образами.

Зато в послевоенных произведениях Прокофьева (6-я симфония) нет и намек на немецкие образы в связи с памятью о войне. Даже в «Оде на окончание войны» (1945) мы слышим ярко выраженное национально-русское начало, напоминающее соответствующие темы из «Александра Невского» и «Ивана Грозного» (народные наигрыши и попевки, плясовые ритмы и праздничные мотивы, выражающие победные настроения). Более вниматель-

ный анализ показывает, что основной материал, использованный автором в «Оде», был сочинен Прокофьевым для кантаты к 20-летию Октября (1936) и служил для характеристики победы революции. Уравнивание композитором войны и революции музыкальными средствами свидетельствовало о том, что для Прокофьева и революция, и война были прежде всего историческими потрясениями русской культуры, самой России, а не вселенскими событиями драматического диалога гетерогенных культур, как это можно было бы представить образами музыки.

Среди последних, итоговых произведений Прокофьева – два балета, по-своему раскрывающих трагедию великого художника-новатора, оглядывающегося на русскую музыкальную классику. «Золушка» – по мотивам сказки Ш. Перро – своего рода аллюзия на «Спящую красавицу» Чайковского, а «Сказ о каменном цветке» – по мотивам уральских сказов П. Бажова – своего рода прокофьевское «Лебединое озеро». «Золушка», которую Прокофьев и его друзья упорно называли по-итальянски – *Cinderella*, – это щемящее прощание композитора с миром европейской, западной культуры, закрывшимся для него навсегда. Ностальгией по эмигрантскому и дореволюционному времени веют загадочные реминисценции (элегические автоцитаты) из «Любви к трем апельсинам», Классической симфонии, все эти стилизованные под классицизм легкомысленные галопы и гавоты, заключительное страстное и безысходное *amogoso*, мысленно возвращающие автора во Францию, в прекрасное, невозвратимое прошлое, наполненное личным успехом и мировым признанием.

Даже «ориенталии», столь редкие у Прокофьева, напоминают в «Золушке» о существовании огромного мира за пределами Советского Союза, отныне недостижимого для композитора иначе как в сказке. Время неумолимо возвращает героев в повседневную реальность, и часы, бьющие Полночь, воспринимаются как Апокалипсис, гибель последней надежды на счастье, на чудесное превращение служанки-замарашки в прекрасную принцессу. Несомненно, сам Прокофьев чувствовал себя «Золушкой» советской музыки, находящейся под надзором дительной Мачехи-родины с ее безобразными и сварливыми дочерьми от искусства.

Напротив, «Каменный цветок», с его русскими (и почему-то цыганскими! – видимо, символ национальной свободы и независимости от государства) мотивами, с апологией «гения местности» – Хозяйки Медной горы – и магией зловещего в своей статике Каменного цветка, – это торжество тоталитарного Государства, готового в упорной борьбе с «безродным космополитизмом» про-

тивостоять всему миру, утверждая свое мертвенное величие – национально-русское и пролетарское. Мастер Данила и его возлюбленная Катерина – невольные пленники Горы, «затмившей весь свет»; а любовь к Горе и ее страшной Хозяйке, к заветному Каменному цветку поневоле вытесняют их взаимную любовь, уходящую, как и все человеческое, на какой-то задний план. По иронии судьбы, музыка «Цветка» – последнее, над чем работал Прокофьев в своей каморке на Камергерском, ожидая новых известий «о состоянии здоровья товарища Сталина», пережить которого ему так и не удалось. «Цыганское счастье» русского гения отразилось в партитуре последнего прокофьевского балета...

Прокофьевские образы диалога национальных культур едва ли не еще в большей степени, чем образы Стравинского, тяготеют к иносказанию, выражению смысловых подтекстов, далеких аллюзий и намеков, доступных лишь посвященным. Ведь Стравинскому никогда не приходилось приспособлять свою музыку к тем или иным идеологическим, философским или политическим требованиям. А Прокофьеву, более двух десятилетий развивавшегося в атмосфере не только полной идейной свободы, но даже авангардистской «вседозволенности», пришлось в свой «советский» период если не «ломаться», то все же в известных пределах приспособляться к властным предписаниям советской культуры и политики, что приводило к неизбежному появлению двусмысленности и возникновению подтекста (то иронического, то трагического).

Но ни Стравинский, ни Прокофьев, сложившиеся как художники еще до революции и за границей, не достигали в своем творчестве той изощренности и виртуозности подтекста и интертекста, которую можно наблюдать в произведениях Д. Шостаковича, получившего длительную «советскую закалку» в своих противостояниях с музыкальной цензурой и политическим давлением Советской власти. Музыка Шостаковича превратилась в самый сложный многоярусный интертекст, рассчитанный на подготовленного, элитарного слушателя, умеющего «читать между строк».

Иносказания Дмитрия Шостаковича

Многие произведения Д. Шостаковича принципиально двусмысленны, а подчас и многозначны. Уже в творчестве молодого композитора мы встречаем многочисленные музыкальные цитаты или аллюзии, в буквальном или пародийно искаженном виде включенные в текст самого Шостаковича. В дальнейшем эта тенденция только усилилась, особенно за счет автоцитат. И речь идет

не только о темах или мотивах из произведений великих композиторов прошлого (Баха, Моцарта, Бетховена, Россини, Вагнера, Мусоргского, Чайковского, Малера, Р. Штрауса, И. Стравинского и т. д.). Известно, что вслед за любимым им Малером Шостакович не стеснялся вставлять в свои произведения даже самые банальные мотивы – популярные песни, избитые шлягеры, шаблонные интонации, эстрадно-джазовые штампы, даже блатную музыку, составлявшие немислимо пеструю в смысловом и стилевом отношении мозаику – многослойный подтекст его творчества. В результате музыка Шостаковича превратилась в «ребус», «шифровку», сакраментальное послание для посвященных, тем самым обретая новые, часто загадочные смыслы – то пародийно-трагедийные, то трансцендентные, то пропагандистско-официозные, то, напротив, оппозиционно-диссидентские¹².

История интерпретации произведений Шостаковича с прямо противоположных точек зрения чрезвычайно противоречива. Знаменитую оперу «Леди Макбет Мценского уезда», послужившую поводом для печально известной обличительной «правдинской» статьи, можно было трактовать как приговор сталинскому деспотическому государству, тирании – в лице Бориса Тимофеевича – и как оправдание жестокой классовой борьбы с «врагами народа» (тот же Борис Тимофеевич и Зиновий Борисович); но то же восстание Катерины против своих семейных угнетателей можно было интерпретировать и как апологию политических терактов, направленных против советских вождей, как стихийный гнев народа против советской власти. «Вчитывание» в музыку Шостаковича тех или иных философских, политических, религиозных и т.п. смыслов произвольно и потенциально бесконечно, что свидетельствует о ее смысловом богатстве и тесной связи с историческим временем, в которое он жил и творил.

¹² Существует уже довольно большая и противоречивая исследовательская литература о Шостаковиче и культурной семантике его творчества. Назову хотя бы несколько из недавних книг: *Волков С.* Шостакович и Сталин: Художник и царь. М., 2004; *Акопян Л.О.* Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб., 2004; *Уилсон Э.* Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. СПб., 2006; *Степанова И.В.* К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжаются... М., 2007; *Витель Е.Б.* Мифы о Шостаковиче: символика музыкального языка. Кострома, 2008; *Гаспаров Б.М.* Свидетельство: Четвертая симфония Шостаковича и конец романтического повествования // *Он же.* Пять опер и симфония: Слово и музыка в русской культуре. М., 2009. С. 214 – 243.

Музыка трех балетов Шостаковича, мелодичная, ярко танцевальная, вся построена на стилизациях – серьезных и иронических, пародийных и гротескных. Если «Золотой век» и «Болт» насыщены мотивами популярной музыки 20-х – начала 30-х годов (от джаза до массовых советских песен), то «Светлый ручей» представляет собой настоящую энциклопедию классического балета – русского и западноевропейского; другое дело, что блестящая инструментовка всех трех балетов, очень индивидуальная, выдает авторскую иронию, гротеск и обнажает пародийность или травестийность всех образов, сюжетов, идеологических мотивов, положенных в основание этих сочинений. Так, музыка «Светлого ручья» (все эти вальсы, польки, галопы) с самого начала несет на себе отпечаток какой-то «кукольности», а ее диатоническая простота своей механистичностью нередко напоминает шарманку. Партийные надзиратели 1930-х гг. не дали в обман мнимой «прекрасной ясности» музыки Шостаковича: очередная (после «Сумбура вместо музыки») «правдинская» проработанная статья припечатала: «Балетная фальшь» – и, в сущности, была права, лишь неточно подбирала слова. Речь шла о «фальшивой» толерантности к советскому status quo, а по сути, – о насмешке, издевке, язвительной иронии (в том числе над самим собой, своими иллюзиями, своей политической наивностью). Интертекст у Шостаковича был слишком заметен, слишком прозрачен – даже для неподготовленного слушателя его музыки.

Если Прокофьев в эмиграции обратился к характерному еврейскому мелосу («Увертюра на еврейские темы») для передачи «иудейской ноты», столь характерной для русской культуры «в изгнании», для выражения ностальгии по «земле обетованной», то для Шостаковича обращение к еврейской теме стало формой протеста против любого насилия – национального, политического, творческого. Трагический фрейлехс стал эпитафией другу – Ивану Соллертинскому (2-е фортепианное трио, 1944); он же стал кульминационным эпизодом 8-го струнного квартета (1960), официально посвященного «Памяти жертв фашизма и войны», а неофициально – «памяти автора этого квартета». В самый разгар борьбы с формализмом в музыке и с «безродным космополитизмом» (1948) композитор сочиняет цикл «Из еврейской народной поэзии» и 1-й концерт для скрипки с оркестром, наполненные еврейскими мелодиями; за ними последовал Четвертый квартет (1949). Центральный эпизод самой диссидентской симфонии Шостаковича – 13-й (1962) – «Бабий яр», посвящен уничтожению евреев фашистами всех мастей как символу бесчеловечности тоталитаризма.

Идентифицируя себя с преследуемым и истребляемым в лагерьх смерти еврейством, Шостакович воссоздал потрясающий образ гонимого и всеми отверженного художника; великой творческой личности, не укладывающейся в общепринятые нормы и стандарты; диссидента, выступающего в одиночку против всеобъемлющего бесчеловечного официоза, равнозначного геноциду евреев, Холокосту. Холокост становится для Шостаковича знаком тоталитаризма вообще – во всех его проявлениях, символом абсолютного крушения гуманизма и творческой несвободы.

В знаменитой 7-й («Ленинградской») симфонии (1941) образ наступающего фашизма рождается из незатейливой опереточной песенки (наподобие арии «Иду к “Максиму” я...» из оперетты Ф. Легара «Веселая вдова»)¹³, почти мгновенно перевоплощающегося в жесткий марш, а затем и в физически ощущаемую человеческую мясорубку Тррора, воплощение безжалостной «машины уничтожения» (уже не только гитлеровской, но и сталинской, тем более, что, как свидетельствуют очевидцы, и тема, и вариации на тему были сочинены композитором еще до начала войны и блокады, а во время них – лишь завершены и оркестрованы). 7-я симфония (как и 8-я, и 9-я) предстает не столько как антифашистская, сколько как антитоталитарная эпопея, в равной мере апеллирующая к ужасам гитлеризма и сталинизма, к военному и «мирному» времени, к мировой и отечественной истории.

Многозначительны и аллюзии музыки Шостаковича с Бетховеном. Несомненно, Пятая Шостаковича постоянно проецировалась на Пятую Бетховена. Еще важнее аллюзии, связанные у Шостаковича с символическим значением Девятой симфонии Бетховена, с ее знаменитым финалом на слова оды Шиллера «К радости». К семантике бетховенской Девятой симфонии примешивался мистический ужас перед цифрой 9: многие симфонисты, вслед за Бетховеном, не смогли преодолеть смертельный барьер «девятой»: Брукнер, Дворжак, Малер... Шостакович сумел

¹³ На самом деле «интертекстуальная родословная темы нашествия» еще сложнее. В специальном экскурсе И.В. Степанова недавно показала, что в своем генезисе эта незатейливая мелодия берет свои истоки у Генделя и Бетховена (в немецкой музыкальной культуре), а в русской культуре – у Мусоргского (пролог «Бориса Годунова»), Чайковского (тема фатума во второй части Пятой симфонии) и самого Шостаковича (мотив насилия из 2-й и 8-й картин «Леди Макбет», усиленный во второй редакции оперы «Катерина Измайлова»). – См.: *Степанова И.В. К 100-летию Шостаковича. Вступая в век второй: споры продолжают...* С. 96–103.

«перехитрить» судьбу и не пойти «на поводу» у Бетховена: во-первых, он не стал копировать семантику, структуру и масштаб бетховенского шедевра; во-вторых, Девятая Шостаковича была написана как бы «в споре» с Бетховеном и опровергала его жизнеутверждающий пафос.

Создание Девятой симфонии (1945) облечено Шостаковичем в иронические тона. Во-первых, вместо широко разрекламированной (и обещанной самим композитором) помпезной «Победной» симфонии с заключительным хором, в духе знаменитой бетховенской Девятой, Шостакович написал лаконичную, камерную, в основе своей почти легкомысленную и простую (на первый, конечно, взгляд) вещь. Сам по себе такой поступок композитора не мог не казаться нравственным вызовом системе. Во-вторых, вместо пафоса одержанной всемирно-исторической победы симфония передавала ощущение эйфории от наступившей мирной жизни, с ее бытовыми, повседневными заботами, обретенной «легкостью» безответственного бытия, лишь омраченной скорбными воспоминаниями о понесенных утратах и смутными предчувствиями грядущих тревог и новых испытаний. Обманув лучшие ожидания высочайших руководителей и заказчиков относительно создания «второй» Девятой симфонии, Шостакович как будто надсмеялся над ними, «подсунув» одно вместо другого (лирическое – вместо героического, комическое или трагикомическое – вместо драматического).

Вольно или невольно Шостакович создал, вопреки ожиданиям властей, *оппозиционное*, даже *диссидентское* произведение, продемонстрировав *двоемыслие*: с одной стороны, было его устное программное заявление о будущей триумфальной Победной симфонии, с другой же стороны, получилась симфония легкая, шутливая, воспринятая многими если не как оскорбительная насмешка над прежним замыслом, если не как сознательная пародия на «Девятую» Бетховена, а вместе с тем и на само победное торжество Советской Армии, то, по крайней мере, как творческая неудача, как неспособность автора адекватно выразить «нужные» к подходящему моменту чувства, образы и идеи, воплощающие величие момента.

Вскоре Девятая Шостаковича стала для советской пропаганды одним из впечатляющих образцов идейных ошибок композитора, его пресловутого «формализма», нарочитой двусмысленности авторского высказывания. Ведь он впервые, совершенно независимо от мечты томасманновского Адриана Леверкюна, *отнял* у человечества его «Девятую симфонию», написав свою

Анти-Девятую! Сама явная несопоставимость Девятой Шостаковича с Девятой Бетховена делала эти симфонии *побратимами*, а значит, принципиально сопоставимыми между собой – хотя бы по принципу контраста. Так Шостакович сознательно примерял на себя масштаб и славу Бетховена – не то советский Бетховен, не то советский Анти-Бетховен! В конце жизни Шостакович еще раз оглянется на творчество великого немца: последнее сочинение Шостаковича – Альтовая соната – представляет в одной из своих частей аппликацию на темы и ритмы «Лунной сонаты».

Композитор в который раз обратился к своей излюбленной трагической иронии – в отношении выпренного и натужного «победного пафоса». Ирония композитора над «святым» – Победой в Великой Отечественной войне и самой войной – была расценена как оскорбление – народа-победителя, вождя-генералиссимуса, героической советской истории, как покушение на «советскую» Девятую симфонию. Иронизируя в конце жизни над собственной смертью, окрашенной в тона хрестоматийно-классической скорби, Шостакович создавал эпитафию своей, как он считал иногда, бесславно прожитой жизни.

А будь 9-я симфония как раз банальным славословием Победы и «барабанным боем» очередного парада на Красной площади, она оказалась бы всего-навсего ординарным клоном советской пропагандистской лжи. Устроив из «победной симфонии» феерический «цирк», Шостакович сильно рисковал. Обрушившаяся на него почти сразу после премьеры Девятой идеологическая одиозная критика во многом подготовила удар по композитору в 1948 г., от которого ему было не уклониться. Вольно или невольно, Шостакович своей двусмысленной музыкой вызывал огонь на себя.

Самые одиозные произведения Шостаковича одним краем как бы погружены в андеграунд, приобретая карнавальное звучание. Так, «Поэма о Родине» (1947), написанная к юбилею Октября на слова Л. Радина, П. Парфенова, Б. Корнилова, В. Лебедева-Кумача и представляющая собой попури из различных массовых песен – Александрова, Дунаевского, Атурова, Мурадели и самого Шостаковича («Песня о встречном») и т.д., составлена со скрытым саркастическим намеком – как заведомо эклектическая мозаика, наполненная интертекстуальными смыслами и иносказаниями (включая память о Б. Корнилове, авторе слов «Песни о встречном», погибшем в годы Большого террора). Апошлейший «Марш советской милиции», написанный к 100-летию Ленина (1970) и получивший первую премию на ведомственном конкурсе в МВД СССР, – не то воссоздавал советские

стереотипы бодрого патриотического оптимизма, не то гротескно изображал саму советскую милицию, марширующую в будущее. Впрочем, «заказные произведения» Шостаковича – почти все в той или иной степени – ироничны, даже саркастичны, хотя эта ирония подчас глубоко скрыта под несколькими слоями культурных ассоциаций.

Симфонии Шостаковича на официальные темы – 11-я («1905 год») и 12-я («1917 год», посвященная Ленину) – были вызовом «от противного», поскольку представляли собой под видом иллюстративного воссоздания революционных событий («9 января», «Разлив» и т.п. реликты исторической программности), замаскированный анализ генезиса и сущности всей советской эпохи, начатый 10-й симфонией (1953), посвященной окончанию сталинской эры в истории СССР и неизбежному концу тоталитаризма. Коллаж из революционных песен в 11-й и мотивов киномузыки к фильмам о советских вождях в 12-й воспринимается в контексте «оттепели» как цитаты из «иного мира», из сталинской эпохи, крепко держащей в своих объятиях хрупкую культуру «оттепели»¹⁴.

Сама музыкальная подпись Шостаковича, выраженная в знаменитом мотиве «*DSch*» («Д.Ш.»), уже полистилистична и интертекстуальна. Двухязычие подписи, как бы одновременно отсылающей слушателя к традициям русской и немецко-австрийской культуры, ее явные аллюзии с монограммой И.С. Баха («*Bach*») и апелляции к различным стилям, выступающим как форма иносказания; двусмысленность (трагикомичность) контекста, в котором авторский мотив выступает не то как самоутверждение композитора, не то как его самоосуждение или самооправдание, то ли символизирует «смерть автора», то ли его возрождение в обновленном виде. Монограмма «*DSch*» и появилась во второй половине творческого пути Шостаковича – как своего рода *горький итог* жизни и творчества, как трагическая *самоирония* композитора над своими «несостоятельными потугами» стать «Бахом XX века», «советским и русским нео-Бахом».

Весной 1950 г. Д. Шостакович участвовал в праздновании 200-летия И.-С. Баха в Лейпциге в качестве председателя жюри на конкурсе пианистов, победителем которого стала молодая советская пианистка Татьяна Николаева. У Шостаковича воз-

¹⁴ Новые факты, связанные с интерпретацией официозных симфоний Шостаковича, собраны в книге Э. Уилсон. См., например: Уилсон Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. С. 357 – 360; 383 – 386.

никла идея написать для Т. Николаевой цикл из 24 прелюдий и фуг, аналог знаменитого Хорошо темперированного клавира Баха. Это был грандиозный по своей иронии ответ композитора на официальную критику его как «формалиста». Более всего композитора радовало в этом вызове властям то, что, во-первых, им было трудно разгадать подтекст творческого замысла автора, а во-вторых, потому, что критика этого замысла была, по существу, невозможна.

По этому поводу современный бельгийский музыковед Ф.Ш. Лемэр писал: «Невозможно представить себе музыку более абстрактную, более “формалистическую”. Это был очередной реванш Шостаковича над абсурдными теориями, жертвой которых он становился. Действительно, невозможно нападать на это произведение, не нападая в то же самое время на Баха, и не выглядеть смехотворно в глазах всего мира»¹⁵. Ироническое сравнение Шостаковича себя с Бахом в конечном счете и привело композитора к рождению своей монограммы, интонационно эквивалентной монограмме самого Баха¹⁶.

Все перечисленные и другие аллюзии Шостаковича с немецкой музыкальной культурой (Бах, Бетховен и, наконец, Малер, на «Песню о Земле» которого Шостакович иронически ответил трагической «Песнью о лесах») окончательно размыли национальные границы между музыкальными культурами. Редкие у Шостаковича ассоциации между музыкальными образами немецкой культуры и соответствующими образами культуры советской были призваны не сопоставлять культуры по принципу контраста, а, напротив, сравнивать их по принципу сходства, общности. Так, тема нашествия символизировала собой не только гитлеровское нападение на Советский Союз, но и наступление советского тоталитаризма на русскую культуру и население огромной страны. Национальные образы музыки способствовали не только маскировке политического подтекста, но и рождению обобщенных символов человечества и нависших над ним угроз.

Начавшись как наглядная разновидность межкультурной коммуникации, музыкальный диалог различных культур в русской музыке стал средством философского и публицистического осмысления времени и творчества, личности и общества, истории и культуры.

¹⁵ Лемэр Ф.Ш. Музыка XX века в России и в республиках бывшего Советского Союза. СПб., 2003. С. 130.

¹⁶ См. там же. С. 136.

Ю.В. Стракович

История одного отчуждения: борьба на границе экономики и искусства в современной музыкальной культуре

Рассматривая ситуацию, сложившуюся в современной музыкальной, да и не только музыкальной, культуре, сегодня принято быть пессимистом: границы искусства нарушены, на его бывших территориях располагается теперь то, что В. Мартынов окрестил «пространством производства и потребления», творцы существуют в тесных и вовсе не творческих рамках коммерческих законов, а само искусство то ли изгнано в резервации, то ли уничтожено вовсе. Настоящая статья, обращаясь к процессам, происходящим в сегодняшнем музыкальном мире, пытается понять, каким образом данная ситуация стала возможна и не найдется ли в ней, несмотря ни на что, некоторых поводов для оптимизма...

Как ни парадоксально, современная музыкальная экономика и организация, кажущаяся нам сегодня столь очевидно неблагоприятной для музыкального творчества, зарождалась под эгидой борьбы за свободу творца – свободу от прихотей высокопоставленных покровителей, от условий, диктуемых работодателями-магистратами, от ущербности вассального положения. Историю ее нередко отсчитывают от еженедельных вечеров в пригородной кофейне, в которые лейпцигский кантор И.С. Бах вместе с коллегами-музыкантами исполнял свои светские сочинения, а также от случившегося примерно в то же время ухода

Г.Ф. Генделя с поста при ганноверском дворе и переезда его в Лондон, где он самостоятельно занялся постановкой своих опер. Хозяин кофейни собирал плату за вход, часть которой отдавал Баху, а у Генделя был секретарь, занимавшийся регулированием расходов, связанных с публичными выступлениями – нанятый помощник, не имевший никакого отношения к принятию любого рода решений. По мере дальнейшего роста самостоятельности музыки и увеличения масштабов свободной концертной деятельности число подобного рода помощников все увеличивалось, полномочия их все расширялись, музыканты же были чрезвычайно рады переложить организационные обязанности на людей, которым доверяли, и тем самым получить больше времени для непосредственно творчества. Роль секретарей, организаторов и казначеев была при этом сугубо утилитарна, граница между их деятельностью и собственно искусством обозначалась предельно четко и была практически непреодолима. Как казалось, никто из помощников, бывших иногда друзьями музыканта, а иногда и просто слугами, даже не стремился ее преодолевать, осознавая важность, но все же глубокую вторичность своей роли на фоне великого таинства музыки. Однако так сложилось, что именно эти друзья и слуги, секретари и казначеи по прошествии пары сотен лет полностью перевернули все представления о первичном и вторичном, о самоценном и утилитарном, о слугах и хозяевах, выстроив музыкальную *индустрию* и создав тем самым, возможно, один из величайших прецедентов отчуждения в культуре.

История этого отчуждения подробно рассматривается в книге Нормана Лебрехта «When the music stops...» (в русскоязычном издании «Кто убил классическую музыку?»), фактическую базу которой приходится признать неоспоримой, хотя выводы работы и вызвали в музыкальном сообществе немало дискуссий. Первые тревожные признаки, свидетельствующие об изменении роли секретаря-организатора, Лебрехт усматривает в деятельности Г. Беллони – гастрольного помощника Ф. Листа. Формально оставаясь, как и все его предшественники, лишь подчиненным музыканта, Беллони не только полностью взял на себя организацию гастролей, но и самостоятельно разработал нетривиальную систему их рекламы, искусственного нагнетания истерии вокруг нанявшего его исполнителя, создав ему тем самым величайшее имя в Европе и заложив основы метода, с помощью которого несколько позже начнется массовая фабрикация звезд. Пока же звезды были настоящими, а трюк Беллони, и не без некоторых

усовершенствований, вскоре повторил Ф.Т. Барнум, организовав американские гастроли шведской оперной дивы Женни Линд. Барнум не вторгался в сферу творческого – в рамках гастролей Линд было позволено петь все, что заблагорассудится, но в сущности первым из помощников-секретарей, серьезно покусившимся на границы искусства, стал именно он. Это и неудивительно – Барнум был музыкальным организатором нового типа, пришедшим вовсе не из музыкальных кругов: он сколотил состояние, демонстрируя публике бородастую женщину, «настоящих» русалок, человека-обезьяну и другие подобные «чудеса» – до первого гастрольного дня пения Линд он никогда даже не слышал. Если Беллони нагнетал истерию вокруг Листа, неизмеримо превознося его исполнительские качества, то ажиотаж, созданный Барнумом, не имел к искусству вообще никакого отношения – пуританской Америке Женни Линд преподносили как женщину исключительной добродетельности, неканонизированную святую – и благодаря широчайшей агитационной кампании именно в таком образе она вошла в сознание каждой американской семьи. Барнум «стал первым антерпренером, продававшим певца так, как продают любой другой товар... [он] понимал, что серьезная музыка чужда вкусам широких масс и ее можно продать им, лишь избавив от какого бы то ни было творческого контекста»¹.

Постепенно стал меняться и подчиненный статус музыкального менеджера. Так, если укрывание от музыканта части дохода, быстро ставшее среди помощников-организаторов нормой, есть не более чем вполне предсказуемая черта вороватого слуги, то привычка более поздних агентов, подобных Морису Стракошу, выплачивать обслуживаемым им артистам в первую неделю 75% гонорара, во вторую 60% и так далее, походит уже скорее на поведение скупого хозяина. Развитие музыкальной экономики и рост авторитета успешных агентов привел к тому, что музыкант, желающий обрести признание публики, не столько нанимал известного менеджера, сколько шел к нему на поклон, чтобы самому стать наемным работником. До решительного вторжения коммерческого в сферу творческого, прежде все же бывшую неприкасаемой, оставался отсюда уже один шаг.

Шаг этот не заставил себя долго ждать – существует немало свидетельств, относящихся уже к концу XIX в., явно демонстрирующих, что менеджеры больше не считали творчество чем-то

¹ *Лебрехт Н.* Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. М., 2007. С.64.

неприкосновенным, а разрушение границы между экономикой и искусством вполне состоялось. Так, например, известно, что управляющий муниципальным гамбургским театром Б. Поллини, пригласив Г. Малера на должность главного дирижера с полномочиями художественного руководителя, в итоге не давал ему права голоса при распределении ролей и обсуждении постановочных вопросов, а берлинское выступление И.Я. Падеревского было сорвано оркестрантами, принужденными к саботажу концертным агентом Г. Вольфом, решившим таким образом надавить на нежелающего подписывать с ним контракт пианиста.

Справедливости ради стоит отметить, что долгое время агенты были все же довольно разными – некоторые действительно любили музыку, и любовь эта была для них важнее всех финансовых интересов. Но чем больше становились заработки музыкальных менеджеров и шире сфера их влияния, чем очевидней их интересы брали верх над интересами искусства, тем чаще в агентства, продолжавшие честно служить творцам, стали приходиться ликвидаторы. Все более жесткие условия, формирующиеся на музыкальном рынке, привели к череде слияний и поглощений, дав начало новому времени – времени сверхприбылей и гигантских корпораций. Именно укрупнение музыкального бизнеса и стало ключевым фактором, приведшим к становлению индустрии и окончательному изменению расклада сил на территории, когда-то безраздельно принадлежавшей искусству. Задаваемая индустрией система правил стала дозвель не только над всем музыкальным рынком, но и над всей музыкальной культурой. Тем самым совершился окончательный переворот: не просто разрушение границы между экономикой и искусством, но и полное поглощение творческого коммерческим, превращение искусства в не более чем товар.

В новых условиях практически перестала существовать сама возможность деятельности агента, руководствующегося творческими интересами: промышленные масштабы музыкальной экономики неизбежно привели и к промышленным методам работы. Личное взаимодействие агент–артист в рамках музыкальных корпораций не играло уже никакой роли: и тот, и другой вынуждены подчиняться незыблемым правилам, подстраиваться под общие законы системы. Музыкант – тот, ради чьей свободы музыкальная экономика современного типа выстраивалась изначально, – перестал быть не только ключевой, но и хоть сколько-нибудь значимой фигурой. Власть корпораций приобрела монопольный характер, практически полностью подчинив себе

звукозапись, дистрибьюцию, музыкальные СМИ, концертную деятельность во всех жанрах – от классики до эстрады, а это значит, что на место любого недовольного диктуемыми условиями артиста найдутся сотни других, готовых эти условия принять. В результате индустрия обрела контроль над каждым конкретным исполнителем и над музыкальной ситуацией в целом. Если альбом, записанный поп- или рок-артистом, кажется компании, с которой он связан контрактом, недостаточно коммерческим, – его просто не издадут, выпустить же его в обход компании исполнитель не имеет права. Если классического дирижера тянет к репертуару, грозящему принести убытки, – компания может наложить на его решения свое вето. Если симфонический оркестр пожелает провести спорные с экономической точки зрения концерты, – компания просто не «выделит» ему солистов... Там, где главным становится фактор прибыли, творчество вынуждено развиваться в рамках коммерческих интересов, со всеми вытекающими последствиями для искусства.

Впрочем, даже самая очевидная цель индустрии: как можно выгодней продать музыкальный товар, в последнее время все чаще становится не главной и, что важно – далеко не худшей, так как по крайней мере имеет отношение к музыке. Процесс слияний и поглощений зашел дальше, чем можно было рассчитывать, – музыкальные корпорации сами оказались поглощены, став лишь частью гигантских промышленных концернов, которые приобрели их вовсе не из любви к искусству и даже не из-за его потенциальной прибыльности. Продажи электронной аппаратуры – бизнес сегодня гораздо более выгодный, и именно с целью его развития промышленным гигантам понадобились музыкальные компании и агентства: для продвижения новых аудио- и видеоформатов им нужна была монополия на контент. Представители концернов не делают из своих намерений никакой тайны, честно признавая: производство музыки самой по себе для них невыгодно и бессмысленно, но поскольку любовь к ней заставляет людей покупать все новые и новые устройства – акустические системы, mp3-плееры, телефоны с поддержкой аудио – сделку можно считать успешной. Музыкальное искусство, поглощенное экономикой и превращенное в потребительский товар, стало в результате даже и в экономике играть сугубо служебную роль, будучи вытесненным на периферию интересов. Создавать музыку, максимально доступную массам, и лоббировать интересы промышленных корпораций – вот участь творца в сегодняшнем мире, избежать же ее крайне затруднительно,

ведь первым делом индустрия уничтожила то, за что несколько сотен лет назад боролись люди, стоявшие у ее истоков, – свободу выбора. Отчуждение музыкальной экономики от искусства, для благополучного развития которого она была создана, и формирование его полностью подчиненной роли, таким образом, окончательно состоялось.

Означает ли это, однако, конец музыкального искусства как такового? Очевидно, нет. Индустрии подчинена большая часть современного музыкального мира, а серьезная музыка между тем вовсе не перестала существовать. Ростки настоящего, смелого, творческого пробиваются через все чинимые музыкальной экономикой препятствия. Вот только происходит это несмотря и вопреки, через преодоление барьеров, создаваемых теми, кто по идее должен этим росткам помогать, – и было бы слишком оптимистично рассчитывать, что в ходе этого преодоления не теряется ничего в силе и плодородности будущего музыкального древа...

Между тем ясно, что неизбежные в сложившихся условиях отношения противостояния между музыкантом, стремящимся к творчеству, и корпорацией, стремящейся к прибыли, не выгодны не только для искусства, но и для самой индустрии: постоянная необходимость преодолевать сопротивление творца и регулярные конфликты заметно осложняют процесс превращения музыкального произведения в потребительский продукт. Если прибавить к этому тот факт, что, например, запись любого классического альбома чрезвычайно затратна и редко когда может рассчитывать на продажи, превышающие несколько тысяч экземпляров, в то время как удачные эстрадные проекты расходятся тиражом порядка 10 млн, становится ясно, что чем более коммерциализированной становится индустрия, тем более проблемным и невыгодным материалом является для нее музыкальное искусство как таковое. Некоторое время после разрушения границы между экономическим и творческим предметом купли-продажи все же являлись плоды творческого процесса, одна уже во второй половине XX в. музыкальное искусство на его бывших территориях потеснил совершенно иной по своей сути продукт: музыка профанированная, не трансформированная в товар с большими или меньшими потерями, а созданная товаром изначально по всем законам промышленного производства. Как верно пишет А. Цукер, производство это приближается «к роду музыкальной инженерии, где главными действующими лицами, естественно, становятся не творцы, а иные фигуры, владеющие

экономическими (продюсер) или технологическими (звукорежиссер, аранжировщик) средствами»². Роль исполнителей при этом двойка: формально они выступают ключевыми фигурами – лицами музыкального товара, брендами, но в действительности не играют никакой роли – в общем конвейерном потоке они легко заменимы и «не более чем звенья этого самого экономико-технологического процесса, позволяющего “раскрутить” практически любого, наделенного минимумом профессиональных данных исполнителя»³. Появляющийся при этом псевдотворческий продукт хоть и остается музыкой по форме, в корне отличен от нее по своему содержанию: духовная составляющая отсутствует в нем по определению, и именно это делает его в глазах индустрии наиболее привлекательным, ведь для его создания уже не нужно никаких творцов с их извечным сопротивлением, достаточно легко управляемых звезд-марионеток, готовых на все ради своей минуты славы, и команды профессионалов, способных стабильно и без всяких творческих кризисов выдавать однотипный поток «хитов».

Окончательно механизировав в этом случае процесс музыкального производства, основные силы индустрия сосредотачивает в сфере продвижения, которая в связи с невыразительностью индивидуальных качеств продвигаемых продуктов начинает требовать все больших усилий и затрат. Маркетинговые бюджеты звукозаписывающих корпораций превышают производственные многократно. Вокруг профанированной музыки формируется целое идеологическое пространство, основанное на навязчивой манипуляции, агрессивных методах раскрутки, которое к тому же идеально вписывается в ценностную систему общества потребления с ее категориями престижа и моды, требующей постоянной замены устаревающих музыкальных «изделий» на новые. Вполне успешно работает здесь всеобщий принцип потребления: качество товара менее важно, чем качество его рекламы, той мифологии, которая целенаправленно разворачивается вокруг него. Есть, правда, и некоторая специфика: в том, что касается музыкальной культуры, за рекламными манипуляциями становится незаметным не только качество товара, но и его – товара – полное отсутствие. Именно об этом писал В. Мартынов как о переходе музыки из области «выражения и переживания»

² Цукер А. Массовые музыкальные жанры в контексте культуры // История соврем. отеч. музыки, 1960–1990. М., 2001. Вып. 3. С.508.

³ Там же.

в зону *opus posth* – «пространство производства и потребления», в котором происходит «симуляция пространства искусства и создание иллюзии [его] существования»⁴. Нарушив границы искусства, привнеся на его территорию свои методы производства и продвижения, экономика, все же сохраняя по ряду причин определенный процент полноценного творческого материала, в остальных случаях научилась обходиться без искусства вовсе, успешно продавая под его видом плоды производства и продвижения в чистом виде.

Сложившаяся ситуация выглядит в результате не слишком оптимистично и действительно заставляет говорить о кризисе искусства в современном мире – точнее *заставляла бы*, если б не одно но: музыкальные корпорации сегодня стремительно сдают свои позиции, и все чаще из самых разных источников приходится слышать о кризисе уже не искусства, но индустрии. Степень влияния, оказываемого корпорациями на музыкальный процесс, и их экономические показатели в последние годы неизменно снижаются, причины чего музыкальные гиганты склонны искать во внешних обстоятельствах, в то время как они заложены внутри индустрии изначально. Когда во главе музыкальной экономики и организации встали профессиональные бизнесмены, не имеющие никакого отношения к собственно музыке, они выстроили экономику искусства как любую другую, не считаясь с ее спецификой. Преодолев границу между искусством и коммерцией, вторгнувшись на чужую территорию, они упустили из виду нечто самое главное – и проиграли, ведь в конечном итоге их предприятие оказалось неэффективным даже чисто экономически.

Кризис не пришел в индустрию извне, он вызрел в ней самой – одновременно на самых разных уровнях, и первый удар был нанесен со стороны, казалось бы, самой надежной и безопасной – того самого профанированного музыкального продукта. Созданная в противовес медленно окупающемуся серьезному искусству, коммерческая псевдомузыка была рассчитана на немедленные прибыли, которые и получала, но быстро достигнув популярности, столь же быстро исчезала с музыкального горизонта. Тем самым формировался эффект «хита на один день», о постоянной аудитории, пожизненном преклонении перед музыкантом или группой в данном случае не могло быть и речи.

⁴ Мартынов В. Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности. М., 2005. С.17.

При этом само создание хита и раскрутка новой «звезды» в условиях пресыщенности слушателей быстро сменяющимися однотипными артистами требовали все более навязчивых методов рекламы и соответственно – все больших инвестиций. Срок популярности «звезды» при этом оставался крайне коротким, и вскоре инвестиции в музыкальный ширпотреб просто перестали окупаться.

Еще одним слабым местом стратегии «повышенных оборотов» – то есть активного навязывания потребителю недолговечных «звезд» – оказалось то, что ее целевой группой «были не люди, которые музыкой интенсивно интересуются (а таковыми считаются те, кто покупает больше 9 CD в год, их всего пять процентов от общего народонаселения), а те, кто вообще музыку никогда не приобретает – их называют “спящими”. Расчет был на то, что если на “спящих” сильно надавить, то они музыку купят»⁵. Расчет, однако, оказался неверным. Когда массовые методы агрессивной раскрутки только начинали активно использоваться, индустрия была монополистом не только для музыкантов, но и для слушателей – ей были подчинены все каналы музыкального распространения. Пиратство тогда было экзотикой, характерной для экономически отсталых стран, на которые мировые корпорации не ориентировались в принципе, остальные же вынуждены были покупать лицензионную продукцию индустрии. Однако к концу 90-х годов XX в. ситуация кардинально изменилась – цифровая революция и массовое распространение музыкального файлообмена сделали прослушивание музыки вовсе необязательно связанным с ее оплатой. Между тем экономика индустрии к тому времени оказалась в достаточно сильной зависимости от слушателей, прежде бывших «спящими», а потому продолжала действовать в рамках стратегии давления и навязывания. Вот только в новых условиях стратегия эта уже не приносила результата: максимум, которого стало возможно добиться давлением на «спящих» – это заставить их *слушать*, заставить же их *платить* за прослушанное стало практически невозможно. Как только технические средства это позволили, «спящие» перестали покупать музыку, ведь в их жизни она появилась под рекламным нажимом и, как и прежде, не играла в ней хоть сколько-нибудь значимой роли.

Впрочем, собственно продажа музыки, как уже и было сказано, для индустрии сегодня не единственная и зачастую не глав-

⁵ Горохов А. Дыра, прикрытая глянцем. М.: Ad Marginem, 2007.

ная цель. Продвигать все новые промышленные товары с помощью музыкального продукта можно вне зависимости от того, был ли он куплен или скачан в интернете – в этом смысле из оборота корпораций «спящие» вовсе не выпали. Вероятно, однако, что и это – лишь временный успех индустрии. Примечательно в этом отношении мнение музыкального продюсера О. Нестерова, высказанное им в одном из интервью: «Человеку необходимо получать энергию “высокого удовольствия” – того, которое нельзя купить в магазине. Откуда человек берет ее? Из общения, чтения, музыки. Современная поп-музыка не то чтобы не дает этой энергии – она ее еще и отнимает. Очень скоро все это почувствуют и начнут искать пути спасения... Просто на каком-то этапе произойдет такое накопление усталости от массовой музыки, что простой человек скажет: “Я так больше не могу...” Что неизбежно приведет к кризису музыкальной индустрии вообще»⁶.

Важно отметить, что наблюдение Нестерова, помимо прочего, обнажает одну очень существенную деталь: в сегодняшней культуре произошло отчуждение музыкальной экономики не только от музыканта, но и от слушателя. На заре перемен, приведших в итоге к диктату индустрии, музыкальная организация нового типа была необходима не только жаждущим свободы композиторам и исполнителям – она была необходима аудитории, остро нуждавшейся в искусстве, несущем в себе ту самую энергию «высокого удовольствия». В сущности, именно это и привлекло к музыке охотников за экономической выгодой: в ней они увидели огромную силу, способную влиять на людей, их соблазнила готовность публики порой отдать очень многое, многим пожертвовать ради самой возможности приобщения к искусству. Однако музыкальные дельцы оказались слишком недалновидны – именно искусство они в итоге и вытеснили за границы своего бизнеса, сбросили как балласт, нечто мешающее и несущественное, не заметив, что тем самым разрушили саму основу своего потенциального благополучия. Сегодня слушатель отворачивается от музыкальных корпораций именно потому, что они оказались не способны предложить ему нечто, что глубоко задело бы, захватило все его существо. Индустрия ушла из высоких сфер и как бы ни старалась она, пытаясь подменить неизменное притяжение духовного привлекательностью блестящего, приятного, модного – усилия ее оказались напрасны.

⁶ Цит. по: *Архангельский А.* Мусор Музыки (интервью с О. Нестеровым) // *Огонек*, 2003, № 25, 3 июля. // доступно по ссылке <http://www.ogoniok.com/archive/2003/4804/25-52-54/>.

С первого взгляда может показаться, что все ровно наоборот – подмена совершилась вполне успешно: многие и многие не только на полном серьезе считают искусством продукт, лишенный всякого духовного содержания, но и вовсе не знают, что это содержание у искусства может и должно быть. Однако, что бы эти многие ни считали, на эмоциональном уровне они совершенно верно идентифицируют предлагаемый им продукт как нечто глубоко второстепенное – приносящее некоторое удовольствие, но не стоящее никаких особенных жертв и усилий. Предмет купли-продажи, так прельстивший в свое время дельцов индустрии, лишился тем самым главного качества, делавшего его столь экономически привлекательным, а учитывая изменение культурных условий и наметившуюся добровольность оплаты, стал и вовсе совершенно невыгодным. Корпорации традиционно обвиняют в этом публику, пеняя ей на потребительское отношение к музыке, но при этом умалчивая о том, что такое отношение не было изначальным, что его привили именно они. Возможно, слушатель по-прежнему готов платить и идти на жертвы ради того, что апеллирует ко всей глубине его личности – ради искусства, но ради его профанации, обращающейся лишь к самому поверхностному – нет.

Весьма сходное мнение о ситуации, сформировавшейся в музыкальной индустрии, высказывают ее непосредственные участники, такие, как, скажем, знаменитый продюсер А. МакГи: «То, что наблюдается сейчас, началось еще в восьмидесятых. Корпорации перестали вкладывать деньги в талант... Так что нет ничего удивительного в том, что сейчас никто не покупает альбомов! На данный момент просто нет ничего нового, по поводу чего можно прийти в возбуждение... Другой причиной является тот факт, что у нынешней музыки нет никакой идеологии... Нет ничего, что могло бы объединить людей, и поэтому индустрия гибнет»⁷. Обобщение А. МакГи, пожалуй, слишком всеобъемлющее – музыка, способная объединить людей и имеющая свою преданную аудиторию, пусть в сравнительно небольшом количестве, но все же выжила в стенах корпораций – и именно она могла бы стать последней надеждой индустрии. Но стать ею не захотела. Та самая цифровая революция, которая позволила публике слушать музыку, не платя за нее, лишила корпорации монополии и во всех прочих сферах: запись, распространение, продвижение

⁷ Алан МакГи . «Это – революция» // Зеркало недели, 1998, № 27. 4–10 июля // доступно по ссылке <http://www.zn.ua/2000/2675/17326/>.

музыкального произведения стали возможны и без обращения к их услугам. Музыканты снова обрели свободу выбора, и те из них, которые ставили творческие интересы над финансовыми, а потому совершенно справедливо считали индустрию силой, враждебной искусству, поспешили ее покинуть. Их поклонники, разумеется, последовали за ними.

Массового и немедленного ухода всех более или менее серьезных исполнителей из корпораций, впрочем, не произошло: условия в музыкальной культуре изменились быстрее, чем сознание, сформированное десятилетиями корпоративного диктата, да и контрактные обязательства связывают многих на годы вперед. Однако, когда сроки контрактов все-таки истекают, продлевать их музыканты зачастую уже не спешат. Постепенный отток из индустрии серьезных артистов начался уже около десяти лет назад, но долгое время о нем не говорили всерьез, так как затрагивал он в основном исполнителей малоизвестных и лишь совсем недавно к нему стали присоединяться знаменитости мировой величины. Одним из первых среди обладателей многомиллионных аудиторий полностью отказался от услуг музыкальных корпораций Пол Маккартни. Его альбом 2007 г. «Memory Almost Full» был записан независимо и распространялся через кофейную сеть «Старбакс» – так в новом поиске свободы музыка пришла к тому, с чего начинала когда-то: она снова оказалась в кофейне. При всей символичности этого факта, дело, конечно, вовсе не в сфере деятельности выбранного Маккартни заведения (на его месте могло оказаться любое другое), суть здесь в ином. Традиционная система дистрибуции слишком прочно связана с гигантами индустрии: у того, за кем они не стоят, очень мало шансов попасть на полки музыкальных магазинов. Это препятствие долгое время казалось непреодолимым и удерживало многих от разрыва с индустрией даже после того, как технический прогресс сделал возможной независимую от корпораций качественную звукозапись. Теперь же оно серьезно пошатнулось, ведь оказалось, что для распространения вовсе необязательно прибегать к ангажированным специализированно-музыкальным посредникам. Очень скоро подобным путем пошли и другие: приложением к воскресной газете выпустил новый альбом певец по имени Принс, через сеть салонов связи, уже в российских условиях, продает свою последнюю музыкальную работу Земфира. Важно здесь то, что и кофейня, и салон связи – заведения, отстоящие от музыки достаточно далеко, очевидно, что они выполняют чисто техническую посредническую роль и не вмешательство в творческий процесс

не претендуют по определению. Подобной маркетинговой стратегии, однако, пророчили печальное будущее в связи с тем, что немзыкальные точки продаж слишком непривычны и неудобны для потребителей музыки, но неожиданно оказалось, что продажи через немзыкальные сети ничуть не уступили показателям предыдущих, распространявшихся традиционным образом альбомов тех же исполнителей. Для *потребителя*, приобретающего скопом модные новинки, такая система, быть может, действительно неудобна, но для *слушателя*, для *поклонника* конкретного артиста в том, чтоб зайти за долгожданным релизом в нетрадиционное место, не оказалось никакой проблемы – и это лишний раз наглядно доказало: для того чтобы полноценно взаимодействовать со своей аудиторией, индустрия музыканту больше не нужна.

Немузыкальные посредники стали, однако, лишь компромиссным этапом на пути к тому, чтобы обходиться без посредников вовсе, используя для взаимодействия с публикой преимущественно сеть интернет. Прецеденты успешного контакта музыканта и слушателя через сеть существуют уже с конца 90-х годов, но подлинным новатором в этой области стала британская группа Radiohead, выпустившая осенью 2007 г. свой первый независимый от индустрии альбом «**In Rainbows**». **В течение** нескольких месяцев альбом распространялся исключительно через интернет-сайт коллектива, причем цена его не была оговорена – слушатель мог перечислить на счет группы столько, сколько считал нужным, или же не перечислять ничего. За период интернет-распространения «**In Rainbows**» скачали десятки миллионов людей, и что примечательно – они за него платили. Платили добровольно, без просьб и принуждения, безоговорочно доказав: люди вовсе не отвернулись от искусства, они по-прежнему готовы поддерживать то, что обращается к духовному в них, – особенно когда знают, что платят не машине индустрии, не корпоративным боссам, а творцу лично. Сами Radiohead представляли свой шаг как всего лишь эксперимент, но эксперимент этот оказался настолько ошеломляюще успешным, что очень быстро о нем заговорили как о революции в музыкальной культуре. Опыт «**In Rainbows**» был подхвачен десятками и сотнями исполнителей по всему миру – от почти никому не известных до популярнейших, что сделало окончательно ясным: крах индустрии, а значит, и музыкальной культуры в ее сегодняшнем виде – это только вопрос времени.

Чего же ждать нам от музыкальной культуры новой, рождающейся сейчас, у нас на глазах? На этот счет существует мно-

жество мнений: от продвигаемого разрушающимися корпорациями представления о конце музиндустрии как конце музыки вообще до гораздо более оптимистичных позиций: «Я не думаю, что это плохо. Наоборот, это самое лучшее, что произошло за последние годы. Музыкальная тусовка станет меньше и будет служить людям, которые любят музыку, а не покупают ее как атрибут моды»⁸; «Артистам перестанут платить большие гонорары, в музыку перестанут вкладывать деньги. Наступит кризис отрасли, все ломанутся оттуда... Музыка перестанет быть объектом торговли – тем, на чем можно заработать очень большие деньги. Но музыку-то люди не перестанут делать...»⁹ Складывающаяся ситуация не может, однако, быть однозначно определена как позитивная или негативная. При всей очевидности положительных тенденций многие вопросы в ней по-прежнему остаются открытыми: сможет ли добровольная поддержка артиста стать общепринятой культурной нормой? Будет ли она достаточной для существования таких затратных жанров, как симфоническая музыка? Каким образом при отсутствии централизованного отбора будет осуществляться навигация среди тысяч новых исполнителей? Да и действительно ли положение индустрии настолько безвыходно?

На все эти вопросы ответит время, пока же очевидно одно: модель отчужденной музыкальной экономики исчерпала себя, и сегодня мы столкнулись с восстановлением главенствующей роли искусства на его собственных территориях. Это необязательно означает, что музыкальная индустрия полностью отомрет – вполне возможно, что она найдет способ и дальше производить коммерческий поп-продукт, предлагая его невзыскательной публике, вот только монопольного положения, необходимого для контроля за всеми формами музыкального творчества, у нее уже не будет. Существование жизнеспособной альтернативы предоставит музыканту возможность самому решать, хочет ли он становиться частью индустрии или предпочитает другой путь, слушатель же будет волен выбрать тот источник музыки, который ему больше нравится. Уход всего подлинно творческого из подчиненных музыкальным гигантам СМИ, из корпоративных дистрибьюторских сетей сделает границу между коммерческим

⁸ Алан МакГи. «Это – революция» // Зеркало недели, 1998, № 27. 4–10 июля // доступно по ссылке <http://www.zn.ua/2000/2675/17326/>.

⁹ О. Нестеров, цит. по: Архангельский А. Мусор Музыки. (Интервью с О. Нестеровым) // Огонек, 2003, № 25, 3 июля. // доступно по ссылке <http://www.ogoniok.com/archive/2003/4804/25-52-54/>.

товаром и собственно музыкой явственно видной невооруженным взглядом. Пути искусства и шоу-бизнеса, таким образом, вероятно, окончательно разойдутся. Есть мнение, что они уже серьезно разошлись, и «там, где раньше мэйнстрим и (условно говоря) эксперимент как-то еще соприкасались, сейчас простирается совершенно брошенная нейтральная полоса такой ширины, как будто она проходит не между музыкой и музыкой, а между живописью и керлингом»¹⁰. Строго говоря, созданная индустрией профанированная музыка и подлинное музыкальное искусство действительно имеют не больше общего, чем спортивное соревнование и художественное полотно, – а потому наличие между ними очевидной разделительной черты не может не радовать. Слишком долгое время музыкальная культура развивалась в условиях предельной размытости границ – размытости, созданной корпорациями, приравнявшими фальшивый промышленный продукт к творческому произведению и низведшими подлинное творческое произведение до уровня коммерческого товара. Однако несмотря на то, что законы, сформировавшиеся за десятилетия диктата индустрии, все еще имеют значительную власть над музыкальным миром, сегодня становится ясно, что и дальше быть управляющей силой в музыкальной культуре индустрия больше не сможет. В ситуации, когда и музыкант, и слушатель снова обрели право выбора, ей неизбежно придется делать выбор самой: ограничиться производством развлекательной шоу-продукции, полностью отказавшись от претензий на какую бы то ни было причастность к собственно музыке, или вернуться к обслуживанию интересов творца – но в своей прежней сугубо утилитарной роли...

В сущности, любой выбор индустрии будет хорош, ведь и в том, и в другом случае она останется там, где ей и следует быть, – за рамками искусства. Сам же факт того, что, несмотря на всеисилие музыкальных корпораций, казавшееся абсолютным еще совсем недавно, дилемма, стоящая перед ними сегодня, именно такова, заставляет задуматься о том, что искусство обладает силой большей, чем полагают сторонники пессимистического взгляда на современную культуру, и, возможно, в самом его существовании заложен универсальный механизм самообороны, рано или поздно приводящий к неизбежному краху все попытки покунуться на целостность и незыблемость его границ.

¹⁰ Igun Shakor, цит. по: *Горохов А. Дыра, прикрытая глянцем. М.: Ad Marginem, 2007. С. 49.*

Т.Е. Савицкая

Виртуальная реальность: парадигма культуры будущего?

Можно ли создать искусственную действительность как маску для лица, надетую на все чувства человека, чтобы тот не смог сорентироваться, что этой «маской-фантоматикой» он отрезан от реального мира?

Станислав Лем. Тридцать лет спустя¹

«Это мой дом, – сказал много путешествовавший по свету Джон Перри Барлоу на прошлогодней конференции в Амстердаме, подняв над головой свой **power book**. Он также сказал, что киберпространство превратится в глобальное коллективное сознание, достаточно умное для того, чтобы составить компанию Богу, грандиозную экосистему ноосферы»².

Что-нибудь о виртуальной реальности слышали, кажется, все. Все шире достоянием массового сознания делается опыт сенсорного восприятия искусственно смоделированной реальности, по сути дела, виртуозной оптико-кинетической иллюзии. На волне прогрессирующего сращения киберпространства с

¹ Лем Ст. Молох. М., 2005. С. 12.

² Криптоанархия, кибергосударства и пиратские утопии / Под ред. Питера Ладлоу. 2005; Барлоу Джон Перри – известный американский журналист, автор знаменитой «Декларации независимости киберпространства»; соучредитель Electronic Frontier Foundation, центра изучения интернет-сообщества при Гарвардской юридической школе.

обыденной жизнью миллионов масштабное производство виртуальных артефактов становится безусловным мейнстримом глобальной высокотехнологичной культуры постмодерности как в массовых, так и элитарных ее вариантах. Гиперреальная (то есть выходящая за рамки привычных пространственно-временных отношений) трансформация изображаемых объектов вплоть до порождения виртуальных предметов и персонажей – негласный канон современной кино- и медиаэстетики, от пресловутых «спецэффектов» (непременный атрибут любого кассового блокбастера!), компьютерной анимации, базирующихся на виртуальном монтаже рекламных роликов и видеоклипов, до видеоинсталляций и многообразного видеоарта, экспериментирующего с авангардными зрелищными технологиями «актуального искусства». Не забудем и о неуклонно расширяющейся «невидимой империи» онлайн-интерактивных видеоигр, предлагающих комфортный дубликат реальности, зачастую сохраняющий привлекательность для пользователя на протяжении месяцев, а то и лет (например виртуальный город «Хабитэт» в Японии, знаменитая «Lambda» в США, активно развивающаяся уже в XXI в. глобальная Second Life).

После выхода в свет в 1999 г. первой, наиболее оригинальной части сиквела «Матрица» братьев Вачовски, имевшей колоссальный всемирный резонанс, тема экспансии виртуальной реальности как новой метафоры социального контроля стала достоянием популярной мифологии наших дней. Критики и культурологи могли сколько угодно спорить о художественных и концептуальных достоинствах нашумевшего фильма, полагая, что «Матрица» – это научная «диссертация о человеческом сознании, одетая в овечью шкуру приключенческого боевика», «Маршалл Маклюэн в ускоренной переработке»³, проповедь киберэскапизма, «постмодернистский коллаж, собранный из кусочков поп-культуры»⁴, но дело было сделано: новый мессианский миф в привычном облике кинематографического бренда в стиле «экшн» хлынул в массы.

³ Прими красную таблетку. Философия и религия в «Матрице» / Под ред. Гленна Истффта. М., 2003. С. 23.

⁴ Там же. С. 4.

Как водится, новейшая техногенная утопия с «продвинутым» сословием «дигерати»⁵ в качестве очередных спасителей мира нашла как сторонников, так и противников. Вместе с тем очевидно, что отмечаемое специалистами ускоренное развитие в наши дни из всего спектра компьютерных технологий именно сектора симуляционных технологий виртуальной реальности должно иметь свои культурно-антропологические и социальные предпосылки и следствия. Экстремальная сложность концептуализации феномена виртуальной реальности связана не только с очевидной незавершенностью развития этого, во многом загадочного, явления и его комплексным характером, но и с тем, что современный дискурс виртуальной реальности вводит нас в средоточие острейших проблем, связанных с изменением общекультурного содержания таких значимых категорий, как естественное–искусственное, субъективное–объективное, внутреннее–внешнее, личное (приватное)–общественное (публичное) и проч.

Органичное вплетение проблематики виртуальной реальности в глобальный дрейф веками казавшихся незыблемыми культурных институтов превращает ее в арену ожесточенного столкновения целого ряда взаимопротиворечивых тенденций: растущего проективно-иммерсионного потенциала новых медийных мощностей с психофизиологическими константами человеческого восприятия; принципиальной безграничности технологизированного воображения, трансцендирующего любые культурные нормы, со стабильностью социально ответственного «Я»; чреватой социальным аутизмом автономизации киберпространства с обеднением и формализацией общественной жизни. Так что же такое виртуальная реальность? Загадочный кремниевый имплантант со спецзадачей дереализации реальности, без которого, кажется, современная культура уже не в силах обойтись, долгожданный прорыв в потерянный Эдем безграничных возможностей или мощный социальный наркотик в эпоху торжества «информационного капитализма» (термин Славоя Жижека); триумф Цифры, надевшей временную личину естественного мира, или новый цивилизационный рубеж конструирования человечеством собственной автореальности, то есть творение нового бытия?

⁵ Дигерати (анг. «digerati») – неологизм, образованный от латинского слова «literati» (грамотные, эрудиты) и английского слова «digital» (цифровой) для обозначения новой технической элиты эпохи цифровых технологий.

Виртуальная реальность: гигант в колыбели

Грядет великая Культура тактильной Коммуникации, на знаменах которой – техно-люмино-кинетическое пространство и всеобъемлющее спациодинамическое зрелище!

Жан Бодрийяр⁶

Историческая задача техники – сознательно продолжить свое органопроецирование, исходя из решений, даваемых бессознательным телостроительством души.

П.А. Флоренский. Органопроекция (из цикла лекций, прочитанных в сентябре – ноябре 1917 г. студентам Московской Духовной Академии)⁷.

Вначале – о терминах. Как известно, впервые предложил использовать словосочетание «виртуальная реальность» американский ученый Джерон Леньер (Jaron Lanier) в 1984 г. для обозначения электронных устройств, вводящих пользователя в интерактивные симуляционные системы, разработкой которых занималась основанная им в городе Фостер (Калифорния) компания **VPL Research Corporation**. В основе термина «виртуальная реальность» (virtual reality) – современное переосмысление полисемантического латинского слова «virtus» (доблесть, сила, мужество, добродетель), имеющего целый шлейф культурно-исторических коннотаций. В монографии С.И. Орехова «Поиск виртуальной реальности» подробно анализируется семантика данного слова, употреблявшегося Марком Туллием Цицероном (сочинение «О природе богов»), Луцием Анной Сенекой, Августинем Блаженным (трактат «О сущем и сущности»), Гуго Сен-Викторским, Пико дела Мирандолой, Мартином Лютером, Френсисом Бэконом и проч.

Новоевропейский менталитет с его рационализмом и индивидуализмом постепенно транспонировал античную идею «virtus» как добродетели (добротности, физической осуществимости, соответствия вещи ее назначению) в нравственно-индифферентную категорию потенциальности, возможности. Если в мышлении схоластов (Фомы Аквинского, Николая Кузанского), – что

⁶ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М., 2006. С. 148.

⁷ Флоренский П.А. Воплощение формы (действие и орудие) // Флоренский П.А. Сочинения: В 4 т. М., 1999. Т. 3 (1). С. 417.

великолепно проанализировал в своих трудах Н.А. Носов⁸, пионер в области изучения историко-философских аспектов виртуалистики, – виртуальное трактуется как потенциал действия, будущая актуальная реализация вещи, в своем сущностном бытии уже наличествующей в мышлении Бога, то в последующем, сугубо научном употреблении термина (например в физике элементарных частиц, в эргономике, строительной механике) речь идет об объектах, временно существующих либо в проектном варианте, либо в эксперименте.

В отечественной и зарубежной литературе встречаются как расширенная трактовка виртуальной реальности, отождествляющей ее со всем комплексом проективных миров культуры (в первую очередь с искусством), так и более строгая трактовка данного понятия как новейшего эпифеномена зрелищно-компьютерных технологий. Е.В. Ковалевская⁹ предлагает две дополнительные классификации различных виртуальных реальностей: по технологическому принципу (системы типа «окно в мир», системы видеоочерчивания, системы погружения, системы телеприсутствия и системы смешанной реальности) и по содержанию (симуляционные, условные, прожективные, коммуникативные, а также виртуальные реальности смешанного пограничного типа). Остроумную классификацию типов реальностей предлагают О.П. Маслов и Е.Е. Пронина, выделяющие реальность реальности (природа), реальную виртуальность (мнения, убеждения), виртуальную виртуальность (мифы, сказки) и виртуальную реальность (мир компьютерных игр, *симуляционные* модели в науке и промышленности).

Большинство авторов придерживается более обобщенной классификации, выделяя виртуальную реальность погружения (основанную на иммерсионном качестве человеческого сознания, способности погружаться в сконструированную автореальность) и коммуникативную виртуальную реальность, то есть собственно интернет. Аргументированной представляется точка зрения исследователей, отрицающих автоматическое отождествление с виртуальной реальностью коммуникативных технологий интернета. По их мнению, «в отличие от виртуальной реальности в узком смысле, киберпространство подразумевает наличие

⁸ Носов В.А. Три философии // Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. М., 2004. С. 342–361.

⁹ Ковалевская Е.В. Виртуальная реальность. Философско-методологический анализ. М., 1998.

гипертекста. В частности, когда человек просматривает веб-страницы, сидит «в чатах» или на форумах, общается по ICQ или пользуется e-mail, он находится в киберпространстве, но не обязательно в виртуальной реальности»¹⁰.

Интересно отметить, что Жан Бодрийяр, первооткрыватель феномена виртуальной реальности как новой культурной парадигмы, сформулировал основополагающие для его понимания теорию симуляров и закон прецессии симулякров, когда искусственная («гиперреальная») медиареальность предшествует в коллективном сознании первой естественной реальности и постепенно вытесняет ее, имея в виду не компьютер, а телевизор. «Телевиртуальная реальность» (термин Е.Г. Прилуковой) как инсценированная реальность медиасобытий базируется в первую очередь на рекламной кинематике гламурных образов, оторванных от какого бы то ни было постоянного места в пространстве; иллюзорных по сути сигнификаторов социального статуса. Согласно определению Е.Г. Прилуковой, телевиртуальная реальность может быть определена как «искусственно созданная экранная реальность дискретных образов вне последовательной длительности эмпирической реальности, многомерная и вариантная реальность, моделируемая телевизионным сообществом и специалистами»¹¹.

На общекультурный генезис всеобъемлющих процессов виртуализации общества (его экономики, политики, науки и искусства) указывает Д.В. Иванов, согласно концепции которого в отличие от века XIX и первой половины XX в. в нынешнюю «эпоху Постмодерна сущность человека отчуждается уже не в социальную, а в виртуальную реальность»¹². Разъясняя свою точку зрения, он пишет: «О виртуализации применительно к обществу можно говорить постольку, поскольку общество становится похожим на виртуальную реальность, то есть может описываться с помощью тех же характеристик. Виртуализация в таком случае – это любое замещение реальности ее симуляцией, образом – не

¹⁰ Информационное поле современной России: Практика и эффективность. Материалы III межвузовской научно-практической конференции 19–20 октября 2006 г. / Под ред. В.З. Гарифуллина. Казань, 2006. С. 182.

¹¹ Прилукова Е.Г. Телевиртуальная реальность: Гносеологический аспект. Магнитогорск, 1999. С. 15.

¹² Иванов Д.В. Виртуализация общества. СПб., 2002. С. 32.

обязательно с помощью компьютерной техники, но обязательно с применением логики виртуальной реальности»¹³. И ниже, еще раз подчеркивая высказанную мысль: «Не компьютеризация жизни виртуализирует общество, а виртуализация общества компьютеризирует жизнь. Именно поэтому распространение технологий виртуальной реальности происходит как киберпротезирование. Оно вызывается стремлением компенсировать с помощью компьютерных симуляций отсутствие социальной реальности»¹⁴. Виртуализация искусства (как его артефактов, так и самого процесса творчества) – частный случай вытеснения киберпротезами традиционных эстетических реалий.

В исследовании Н.Б. Маньковской и В.В. Бычкова¹⁵ содержится комплексная классификация различных типов виртуальности, сориентированная в первую очередь на параметры эстетического переживания:

1) *естественная виртуальность (сновидения, грезы, мечты, детские игры, фантазии);*

2) *«виртуальные миры» классического и традиционного искусства;*

3) *паравиртуальная реальность, проявляющаяся в так называемом психоделическом искусстве и в авангардно-постмодернистской артпрактике;*

4) *протовиртуальная реальность (онлайновые компьютерные игры, спецэффекты в кино, видеоинсталляции, синтетические лазерные шоу и проч.);*

5) *виртуальная реальность как таковая, по мнению авторов, в актуальном эстетическом опыте еще не обозначенная.*

Но что же такое сама виртуальная реальность и насколько доступно данное явление концептуальному анализу?

Прояснению онтологического и гносеологического статуса виртуальной реальности как продукта информационных технологий большое внимание уделяется в трудах представителей отечественной философской школы. Еще в 1991 г. в рамках Института человека РАН была создана лаборатория виртуалистики; подготовлено свыше 20 монографий по теме, проведен целый

¹³ Иванов Д.В. Виртуализация общества. СПб., 2002. С. 30.

¹⁴ Там же. С. 31.

¹⁵ Маньковская Н.Б., Бычков В.В. Виртуальность в пространстве современного искусства // Сборник научно-популярных статей победителей конкурса РФФ. 2006 г. М., 2007. Вып. 10. С. 374–380.

ряд всероссийских и региональных конференций, защищен не один десяток докторских и кандидатских диссертаций. Нельзя сказать, что в результате данных усилий загадка виртуальной реальности была разрешена, но кое-какой свет на ее природу пролить, безусловно, удалось.

Для прояснения контекста рассуждений позволим себе привести ряд определений виртуальной реальности, сформулированных отечественными учеными. Так, по мнению А.Ю. Севальникова, виртуальную реальность можно определить как «трехмерную интерактивную графику, которая в соединении с техническими средствами реалистического отображения позволяет пользователю в реальном масштабе времени погрузиться в моделируемый на компьютере мир и непосредственно действовать в этом созданном мире»¹⁶. В.А. Кутырев акцентирует несколько иные стороны явления: «Технически под виртуальной реальностью имеется в виду искусственное трехмерное изобразительно-звуковое воспроизведение предметных форм материального мира во взаимодействии с нашим сознанием, включая деятельность по симуляции несуществующего, воображаемого. ... В нестрогом смысле под виртуальной реальностью подразумевается любая интерактивная деятельность в Сети»¹⁷. Более развернутое, комплексное определение дает С.И. Орехов: «Виртуальная реальность – это среда, искусственное воплощение аудиовизуализированной (шире – полисенсоризированной) информации в операционально-знаковой, образно-событийной форме, циркулирующей в системе “техническая реальность – психическая реальность”»¹⁸.

Общий стержень данных определений – фиксация парадоксального характера феномена (неслучайно замечание В.А. Кутырева: «Виртуальная реальность – гибрид, который с монистической точки зрения кажется воплощением абсурда, жареным снегом и деревянным железом»¹⁹), изъятого из темпоральности наличного бытия, обладающего нулевым пространственным измерением, но вместе с тем располагающего некоей квазисубстан-

¹⁶ Севальников А.Ю. Онтологические аспекты виртуальной реальности // Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. М., 2004. С. 210.

¹⁷ Кутырев В.А. Философия иного или Небытийный смысл трансмодернизма. Ч. 2 // Вопросы философии. М., 2005. № 12. С. 7.

¹⁸ Орехов С.П. Поиски виртуальной реальности. Омск, 2002. С. 99–100.

¹⁹ Кутырев В.А. Указ. соч. С. 7.

циональностью в качестве, как минимум, визуализированного бытия информации.

Категориальный аппарат сформировавшегося еще во времена Аристотеля «дискурса сущности» с его различением бытия *in se* и *per se*, «в себе» (объекта) и «для себя» (субъекта) по сути своей не подходит для концептуализации самореференциального бытия гипертекста.

Закономерно, что идея виртуальности ведет к пересмотру трактовки реальности как «системы непрерывно существующих вещей, замкнутых в своих границах»²⁰, что, в основном, совершается в рамках трех гипотез:

1. *Концепции полионтологичности мироздания вплоть до признания информации особой «формой материи», в том числе в рамках ноосферного и синергетического подхода;*

2. *Обоснования альтернативного «дискурса энергии» (С.С. Хоружий, В.М. Розин, М.Ю. Опенков), где виртуальное трактуется как особый, в чем-то ущербный модус бытия – события, не до конца «обналиченного» индивидом в конкретное материально воплощенное следствие поступка;*

3. *Отождествление виртуального с понятием радикального трансцендирования как выхода на «иные онтологические горизонты, характеризующиеся иными фундаментальными предикатами бытия»²¹, то есть сближение его с измененными состояниями сознания, опытом религиозного или наркотического транса и проч.*

Имеет ли принципиальное решение кардинальная проблема: возможно ли адекватно понять природу виртуального как культурной модели эры постмодерна, где приоритетом является гипертекст (система сетевых взаимодействий), а не индивид с органичной интенцией целостности (сколь бы усеченный вид она подчас ни приобретала), не приобретая при этом параметров некоей постчеловеческой рациональности? Постмодернистская философия текста, «письма» (наиболее последовательный вариант которой «грамматологию» Ж. Деррида – В.А. Кутырев остроумно именует «программатологией» или «WWW-философией»), – по сути, радикальный проект дезантропоморфизации мышления, последовательно исключаящий из оборота категории субъек-

²⁰ Опенков М.Ю. Виртуальная реальность. Онто-диалогический подход. М., 1997. С. 15.

²¹ Информационное поле современной России: Практика и эффективность. Материалы III межвузовской научно-практической конференции 19–20 октября 2006 г. / Под ред. В.З. Гарифуллина. Казань, 2006. С. 23.

та – объекта, внутреннего – внешнего, бытия – небытия, закона, становления, языка и проч. В результате, по Деррида, мир-текст сам интерпретирует себя в терминах двоичного кода, поскольку из всех категорий остались только «tracé» (след, черта, знак) и «differAnce» (пропуск, пауза). Такая самоампутация человеческого мышления, сведенного к двоичной логике машинного оперирования информацией, превращает в абсурд сам вопрос о смысле: ибо некому, нечего (и нечем) понимать.

На наш взгляд, безусловно, прав В.А. Кутырев, ярчайший представитель отечественного витализма, в трактовке философии постмодернизма как гуманитарной формы информационного этапа современной технологической революции: «“Оцифровать реальность” и из этих новых атомов (Делез и Деррида – Это Левкипп и Демокрит информационной эры) создавать возможные полностью виртуальные миры – такова конечная перспектива экспансии информационных технологий и... постмодернизма (если его демистифицировать). Экспансия Иного как нашего небытия, если понимать, что в виртуально-цифровом мире смертная “углеводородная” жизнь заменяется функциональным бесмертием информации, и целостный телесно-духовный человек ему неадекватен»²². Но достаточно ли восстановления в правах атакованного постмодернизмом «этно- фалло- фоно- логоцентризма», замыкающего мысль в тупике дилеммы: искусственное – естественное, для понимания причин (а главное, механизмов) формирования виртуального киберпротеза современной культуры? К тому же разве не многовековое напластование в традиции западной мысли выше перечисленных «центризмов» сделало ее в конечном счете заложницей периодических всплеск нигилизма, включая современную «грамматологию»?

Стремительная экспансия информационно-зрелищных технологий, авангарда глобальной культуры постмодерности, универсализировала дискурс виртуального, придала ему поистине панккультурный характер, сделала достоянием тех интеллектуальных национально-исторических традиций, где его возникновение представлялось невозможным. Интересное замечание в связи с этим было высказано Н.А. Носовым: «Восточноевропейский менталитет возник на философии-религии Василия Великого. Но случилось так, что восточноевропейский менталитет, также как и восточный, не смог технологизироваться, и западноевропейский менталитет стал претендовать на мировое господ-

²² Кутырев В.А. Философия иного или Небытийный смысл трансмодернизма. Ч. 2 // Вопросы философии. М., 2005. № 12. С. 13.

ство как в философии, так и в сфере личной жизни»²³. Возможно, пришла пора выравнивания цивилизационных диспропорций, и один из путей этого – диалог культур по глобальным проблемам современности, в том числе совместное изучение гуманитарного потенциала новейших информационных технологий.

Хотелось бы верить, что освобождение отечественной мысли из-под более чем семидесятилетнего мертвящего гнета догматического марксизма, сопряженное с актуализацией уникального духовно-интеллектуального потенциала восточно-христианской традиции (прямой наследницы античной Греции, матери философии), обогатит ее оригинальными трактовками дилеммы виртуальное – реальное, похоже, неразрешимой в рамках западного менталитета. Начало этому уже положено, например, в ориентированной на традицию православного исихазма синергийной антропологии С.С. Хоружего, где феномен виртуального рассматривается как один из типов «гибридной топики» (наряду с паттернами безумия и духовными практиками); культурно-антропологических разработках О.И. Генисаретского, Н.А. Носова и проч.

Согласно выводам С.С. Хоружего, «виртуальная реальность не есть автономный род бытия, она не может квалифицироваться как онтологически Иное по отношению к наличному бытию... Она не может рассматриваться и как некоторая сфера сущего, то есть наличного бытия, поскольку представляет собой недоналичествующее, недо-сущее»²⁴. В чем же тогда заключается специфика виртуальных практик как чрезвычайно популярных современных антропологических стратегий? Ведь если, по сути своей, они суть виртуальные оболочки «обычных, непредельных человеческих проявлений и поэтому представляют собой лишь неполные актуализации тех или иных явлений обычной эмпирической реальности»²⁵, лишенные формостроительной энергии как духовных практик, так и фундирующего художественное творчество «паттернов бессознательного», то зачем производится (и воспроизводится) это (по остроумному замечанию Эндрю Гордона²⁶), напоминающее Платону пещеру «существование “секонд-хенд” в мире теней»?

Да, виртуальные режимы сознания «максимально доступны», «не требуют предельных внутренних усилий и строгой

²³ Носов В.А. Три философии // Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. М., 2004. С. 345.

²⁴ Хоружий С.С. Очерки синергийной антропологии. М., 2005. С. 412.

²⁵ Там же. С. 42–43.

²⁶ Прими красную таблетку. Философия и религия в «Матрице» / Под ред. Гленна Истфета. М., 2003. С. 105.

школы, как духовные практики, не имеют рискованной, тревожащей связи с болезнью и опасностью, как паттерны безумия», «обладают инерцией, засасывающей силой»²⁷, но все же зеленый свет глобальному тиражированию виртуальных суррогатов самореализации открывают определенные метакультурные факторы. В концепции синергичной антропологии причиной поэтапной деградации модусов качества человеческого бытия выступает не названный автором, но, очевидно, подразумеваемый всемирно-исторический процесс апостасии, способствующий скольжению уровня человеческих притязаний по шкале бытия вниз: от онтологического к онтическому, а затем и виртуальному, с отчетливой апокалиптической перспективой: «Завершающая фаза скольжения – виртуализация человеческого существования, с полным приматом виртуальных практик и над другими тошиками Границы, и над наличной реальностью. Нетрудно увидеть, что неограниченное углубление этого процесса есть сценарий *эвтанысии человечества*. В самом деле, Человек будет совершать возврат из виртуальной реальности в актуальную все с большим трудом, что с неизбежностью будет приводить к дегенерации актуальной реальности. Дегенерация будет приближением актуальной реальности к виртуальной – убыванием формотворческой и жизнестроительной энергии, исчезанием связей и постепенным преобладанием распадных процессов»²⁸.

Какой контраст с проникнутым технократическим тщеславием апофеозом виртуальности как «республики сбывшихся желаний» (по формулировке Питера Ладлоу), отразившемся в популярном слогане редактора журнала «Wired» (мирового рупора сословия компьютерщиков – дигерати)²⁹ Кевина Келли: «Мы стали как боги, и вы могли бы стать такими же!»³⁰

И дело не только в нью-эйджевской по сути «калифорнийской идеологии», продвигающей корпоративные и финансовые интересы «электронной агоры», относительно которой Р. Барбрук и Э. Камерон задаются вопросом: «Кто бы мог подумать, что столь противоречивая мешанина из технологического детерми-

²⁷ Хоружий С.С. Очерки синергичной антропологии. М., 2005. С. 56.

²⁸ Там же. С. 57.

²⁹ Журнал «Wired» – излюбленное детище Силиконовой долины, Мекки компьютерщиков всего мира. После приобретения журнала в конце 2004 г. Международной корпорацией Conde Nast его тираж увеличился с 300 тыс. до 575 тыс. экземпляров. Журнал имеет собственный информационный портал (www.wired.com) и онлайн-версию.

³⁰ Криптоанархия, кибергосударства и пиратские утопии. 2005. С. 467.

низма и либертарианского индивидуализма способна стать гибридной ортодоксией информационной эпохи?»³¹

Перед нами – знаменательное различие культурных оптик: сиюминутного видения-переживания, проникнутого духом трайбалистского техноромантизма «мальчиков-переростков, которые получили слишком много денег»³², и дальнорочного взгляда на индивидуально-личные и культурно-исторические перспективы человека. Насколько продуктивно такое противопоставление? На наш взгляд, оно наглядно демонстрирует основную концептуальный водораздел в трактовке виртуального: «извне» или «изнутри» данного феномена ведется его рассмотрение – ведь будучи средоточием культурного праксиса глобального техноавангарда, виртуальное в первую очередь виртуализирует когнитивно-перцептивный аппарат собственных носителей.

Возможно, в этом кроются истоки загадочного технооптимизма, настаивающего на примате виртуального над реальным (характерные примеры – философия потенциализма М.Н. Эпштейна, «постчеловеческая персонология» Г.Л. Тульчинского), поскольку мнимая косность неоцифрованной константной реальности, – так сказать, обездвиженной собственным наличием, – переживается как помеха на пути к креативно-деятельностному игровому универсуму культуры «глобального индивидуализма». Но истина заключается в том, что индивид, оперирующий имитационно-симуляционными технологиями виртуальной реальности, сам является виртуальным субъектом, подчас довольно странным, болезненно-травматическим образом связанным со своим реальным двойником. На парадоксальном квазиантропном характере виртуального субъекта хотелось бы остановиться подробнее.

Психология виртуального: культурно-антропологические параметры виртуальной реальности

«Десять тысяч башен, вихревой рокот миллионов сцепленных шестеренок, фрикционное тепло и масляные брызги заполняют воздух предгрозовой мглой. Черные, без единого шва ленты мостовых; несметное множество ручейков, по которым бешено несется перфорированное кружево информации; призраки истории, выпущенные

³¹ Криптоанархия, кибергосударства и пиратские утопии. 2005. С. 484.

³² Там же. С. 477.

в этот жаркий сияющий некрополь. Бумажно- тонкие лица вздуваются, как паруса, изгибаются и скручиваются, катятся по пустынным улицам; человеческие лица – заемные маски, объективы всепроникающего Ока. Отслужив свое, каждое лицо крошится, хрупкое, как пепел, обращается в сухую пену информации, в биты и пиксели. Но сходит со сверкающих валов Города новая ткань догадок и проблем, неустанно вертятся стремительные веретена, миллионами страшивая невидимые петли, а в жаркой бесчеловечной тьме данные плавают и сливаются, вспененные шестернями в пузырчатую пемзу скелета, опущенную в грезящий воск, чтобы смоделировать плоть, совершенную, как мысль... Это – не Лондон, но зеркальные площади из чистейшего хрустала, атомные молнии проспектов, переохлажденный газ неба, лабиринт, где Око ищет свой собственный взгляд, перескакивая квантовые разрывы причинности, вероятности и случайности. Электронные фантомы брошены в бытие, исследованы, расчленены, бесконечно итерированы. В центре этого Города растет нечто, апокалиптическое древо – почти-живущее, вплетая корни мыслей в жирный перегной собственных сброшенных, как листья, отражений, ветвящееся мириадами молний все выше и выше, к сокровенному свету прозрения. Умирая, чтобы родиться. Свет ярок. Свет чист. Око должно наконец узреть себя; я должен узреть себя... Я вижу: я вижу, я вижу, я».

Уильям Гибсон, Брюс Стерлинг. Машина различий³³

Позволив себе привести столь обширную цитату – блистательный финал знаменитого романа классиков киберпанка с поистине сюрреалистическим видением триумфа победившей виртуальности, хотелось бы отметить чрезвычайно двусмысленную роль человеческого фактора в свершающейся мистерии. С одной стороны, человеческие лица («заемные маски, объективы всепроникающего Ока») крошатся, превращаясь в «биты и пиксели» информации (участь поистине жалкая!); но с другой – не посредством ли их загадочное «Око ищет свой собственный взгляд» и наливается полужизнью(!) апокалиптическое древо информационных сетей? Конечно, можно сказать, что Око – метафора технического прогресса, символ растущего самопознания Человечества, как и полагается тому быть в жанре киберутопии, но все же, право, как-то не по себе.

Индустриализация человеческого видения в рамках глобальной культуры постмодерности, конституирующий фактор

³³ Гибсон У., Стерлинг Б. Машина различий. Екатеринбург, 2003. С. 517–518.

которой – стремительное развитие зрелищно-компьютерных технологий, не оставляет сомнений в том, что маховик имажинативного самопрограммирования набирает обороты. Казалось бы, чего опасаться: возрастание знаковой плотности культуры как следствие тотальной цифровизации изображений – свидетельство увеличения ее антропологического потенциала, то есть явление эволюционно позитивное. Так, опираясь на сциентистско-оптимистическую трактовку метафизики виртуальной реальности у М. Хайма, Р.И. Вылков определяет киберпространство как «принципиально новый вид проективного пространства культуры, который соединяет знаковую реальность с современной технологией, облегчающей и существенно ускоряющей мыслительную деятельность людей»³⁴. Но человек, как известно, не исчерпывается интеллектом, и тут начинаются проблемы.

В настоящее время в трудах профессиональных психологов (Б. Беккера, М. Гриффитса, Х. Рейнголда, К.С. Янга, Е.П. Белинской, А.Е. Жичкиной, А.В. Минакова, И. Паравозова и др.) накоплен значительный материал в области исследования влияния виртуального взаимодействия на личность, специфики формирования идентичности у пользователей компьютерных сетей, а также проблемы интернет-зависимости. Общую интенцию ведущихся с начала 1990-х годов исследований колоритно выразил английский ученый Норман Холенд (Norman Holland): «Люди, общаясь в Интернете, регрессируют. Это очевидно»³⁵. Болтливость, сексуальная озабоченность, излишняя доверчивость, прерывистость и алогизм стиля общения, реликтовые особенности интернет-письменности: использование акронимов – словесных аббревиатур целых фраз и предложений (например, **IMHO – In my humble opinion, по моему скромному мнению**), замена цифрами слов по фонетическому соответствию (8=ate, 2=to=too, 4=for и проч.) – все эти особенности общения в системе IRC (Internet Relay Chat) свидетельствует, по мнению А.В. Минакова, о том, что в нем «признаки более или менее сильной регрессии, то есть возврата на предыдущую ступень развития, присутствуют как в “культурно-историческом плане” форм и способов взаимодейс-

³⁴ *Вылков Р.И.* Феномен киберпространства как философская проблема // Человек, культура, управление: сборник научных статей / Под ред. И.А. Кох. Екатеринбург, 2007. Вып. 7. С. 74–75.

³⁵ *Алексеевко Н.Н.* Психоаналитические аспекты поведения человека в киберпространстве. (Электронный источник). Режим доступа: <http://psyjournal.ru/j3p/hph?id=2000307/>

тивия, так и в “индивидуально-психологическом плане” стилей и целей взаимодействия»³⁶.

В чем причина странного возврата интернет-аудитории, как правило, достаточно продвинутой в общеобразовательном и техническом отношении, к атавизму инфантильно-алогичного синкретичного общения? С одной стороны, декларирование социально-культурной автономности киберпространства делает как бы необязательным соблюдение «населяющими» его индивидуумами каких-либо нормативных ограничений (за исключением весьма либеральных конвенциональных соглашений «сетикета»); а с другой – такая безнадзорность провоцирует возникновение феномена рецессии, сброса психики на примитивные, более не подавляемые уровни самореализации вплоть до реликтов древнего ритуализированного мифологического мировоззрения. «Можно сделать вывод, – пишет А.В. Минаков, – что Интернет является как нельзя более подходящей средой для актуализации многих психических процессов бессознательного, можно даже сказать, архетипического характера. Если можно так выразиться, для многих людей, в психологическом смысле, Интернет становится дверью в тот волшебный сказочный мир, который человек вынужден был покинуть по мере взросления, под давлением объективных условий реального мира»³⁷.

Кстати сказать, такая активизация социального бессознательного в самом средоточии технологизированного «ratio» была предсказана основоположником теории средств коммуникации Маршалом Маклюэном, указавшим, что с ростом планетарного господства электронных СМИ, когда экстерниоризации подвергается сама нервная система человека, следует ожидать возникновения волны массивированного сенсорно-психологического шока, поскольку «удар новой технологии парализует процедуры осознания»³⁸. Передоверяя всемогущей Цифре практически весь свой интеллектуально-аналитический арсенал, *homo virtualis* (человек виртуальный) пожинает закономерные плоды такой самоампутации, в состоянии «нарциссического наркоза» (на редкость емкий термин Маклюэна!) созерцая ставшие автономными

³⁶ Минаков А.В. Некоторые психологические свойства и особенности Интернета как нового слоя реальности. (Электронный источник). Режим доступа: /<http://flogiston.ru/articales/netpsy/minakov/print/>.

³⁷ Там же.

³⁸ Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М., 2007. С. 78.

функции его психики. «Пустой экран» сознания виртуального субъекта, – «остаточное свечение люминофора уснувшей души... фильм про съемки другого фильма, показанный по телевизору в пустом доме»³⁹, как образно пишет Виктор Пелевин, характеризуя бессубстратность данного образования, – беспрепятственно заполняется «грезами наяву» из репертуара коллективного бессознательного.

А как же быть с такими параметрами киберсвободы, как произвольная смена идентичности (возраста, пола, национальности, места проживания, рода занятий, хобби и проч.) в интерактивном общении на серверах общего пользования? Почему неписанный закон киберпространства – охрана гарантированной анонимности пользователей – блокирует регулярные попытки разработчиков программ включить в них механизм идентификации личности, несмотря на массу негативных и криминальных следствий такого положения дел? Не потому ли, как полагают психоаналитики, что анонимность – мощное средство деиндивидуализации психики, стимулирующее осуществление разнообразных «реакций переноса» и идентификации, фундамент формирования невротической зависимости от Сети? В самом деле, если в киберпространстве – месте не только всеобщей репрезентации, но и безграничной виртуальной симуляции – мужчины прикидываются женщинами, а женщины мужчинами, дети взрослыми, а взрослые детьми и т.д., значит, это зачем-то им нужно. Примеряя виртуальную личину, люди пытаются разрешить насущные психологические проблемы: избавиться от подсознательного страха перед противоположным полом, повысить низкую самооценку, испытать воодушевляющее чувство принадлежности к группе, совершить попытку сепарации от родителей (в случае подростков) и т.д. Несмотря на значительный материал, накопленный психологами, в области изучения конкретных случаев экспериментирования с идентичностью (например в публикации Н.Н. Алексеенко⁴⁰) остаются открытыми вопросы: укрепляет или расшатывает базовую идентичность такой ролевой маскарад, разрешается или консервируется лежащий в его основе внутренний конфликт и каковы вообще перспективы получившей культурные санкции виртуализации психики.

³⁹ Пелевин В. Generation «П». М., 2003. С. 118.

⁴⁰ Алексеенко Н.Н. Психоаналитические аспекты поведения человека в киберпространстве. (Электронный источник). Режим доступа: <http://psyjournal.ru/j3p/hph?id=2000307/>

Как отмечает Д.В. Иванов, «конструируемость личности в Internet дает свободу идентификации: виртуальное имя, виртуальное тело, виртуальный статус, виртуальная психика, виртуальные привычки, виртуальные достоинства и виртуальные недостатки ...Иными словами, виртуализируется не только общество, но и порожденная им личность»⁴¹. Если пристальней взглядеться в социокультурную природу интернет-коммуникации, придется констатировать псевдоантропный характер свободного от институциональности гиперреального виртуального сообщества. Взять хотя бы вопрос о статусе субъекта или автора систем виртуальной реальности как превращенной операциональной формы визуализированного бытия информации. В связи с этим В.П. Козырьков пишет: «Авторами выступают разработчики сети Интернет, создатели специальных программ, держатели различных порталов и сайтов, сами пользователи, имеющие возможность выступать под различными именами. По своей сути это тоже своеобразная “смерть автора”, так как происходит расслоение духовной структуры автора, утрата однозначной идентификации авторства. Место автора занял гиперавтор»⁴². Итак, гиперавтор порождает гипертекст, пчелиный улей Информации, обслуживаемый мириадами пользователей, делегировавших ему целый ряд кардинальных психических функций.

Нечто подобное происходит в процессе конструирования телематической виртуальной реальности. Вот как работает этот механизм согласно гротескному описанию Вавилена Татарского (alter ego Виктора Пелевина): «Смене изображения на экране в результате различных техномодификаций можно поставить в соответствие условный психический процесс, который заставил бы наблюдателя переключать внимание с одного события на другое и выделять наиболее интересное из происходящего, то есть управлять своим вниманием так, как это делает за него съемочная группа. Возникает виртуальный субъект этого психического процесса, который на время телепередачи существует вместо человека, входя в его сознание как рука в резиновую перчатку... Происходящее уместно назвать опытом коллективного небытия, поскольку виртуальный субъект, замещающий собственное сознание зрителя, не существует абсолютно – он всего лишь эффект, возникающий в результате коллективных усилий монта-

⁴¹ Иванов Д.В. Виртуализация общества. СПб., 2002. С. 138–139.

⁴² Козырьков В.П. Антропология в системе интернет-коммуникации // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. Серия: социологические науки. Нижний Новгород, 2005. Вып. 1(14). С. 274.

жеров, операторов и режиссера. С другой стороны, для человека, смотрящего телевизор, ничего реальнее этого субъекта нет»⁴³.

Всеобъемлющий сенсорный прессинг медиатизации культуры приводит к тому, что в восприятии индивида виртуальная реальность «теряет параметр дистантности и переживается как настоящая, “истинная” реальность»⁴⁴. «Соединение в едином интерфейсе внешнего и внутреннего мира индивидов превращает их бытие в сферу всеобщей галлюцинации, что закономерно трактуется профессиональными психиатрами как состояние супергипноза, массовизация “шизотипического дискурса”»⁴⁵. «Поистине дьявольская особенность виртуальной реальности, – пишет доктор медицинских наук М.П. Гримак, – состоит в том, что в ней реально работают обратные связи от нереальных, существующих лишь в математическом пространстве компьютера мнимых объектов. В результате здоровое бодрствующее сознание, погружаясь в ситуацию, порождаемую виртуальной реальностью, вводится в состояние тотального галлюцинаторного процесса»⁴⁶.

Глобальное «зрелищное общество» (Ги Дебор) победившего постмодерна с удивительным постоянством пролонгирует социальную-культурный заказ на дереализацию мира своего обитания. Психологи прогнозируют пути дальнейшей эволюции феномена виртуальной реальности, предполагая, что «этот новый мир постепенно приобретет привычные нам трехмерные формы, хотя действительное число виртуальных измерений, как и в настоящих мифах, будет намного большим за счет наличия гиперссылок. Он будет заселен миллионами “живых” существ – аватаров ...эти виртуальные существа будут наглядно представлять собой весь спектр мифических, легендарных и архетипических персонажей»⁴⁷. Возможно, нас ожидает воплощение нового ожившего мифа XXI в., эпоха сбывающихся наяву коллективных грез – фэнтези.

Тем актуальнее строгое напоминание отца Павла Флоренского о человеческой реальности жизни и смерти: «И все изоб-

⁴³ Пелевин В. Generation «П». М., 2003. С. 114–115.

⁴⁴ Гримак Л.П. Супергипноз виртуальности // Виртуальная реальность: Философские и психологические проблемы. М., 1997. С. 100.

⁴⁵ Россохин А.В. Виртуальное счастье или виртуальная зависимость (опыт психоанализа) // Виртуальность в психологии и искусственном интеллекте. М., 1998. С. 247–255.

⁴⁶ Гримак Л.П. Указ. соч. С. 101.

⁴⁷ Минаков А.В. Некоторые психологические свойства и особенности Интернета как нового слоя реальности. (Электронный источник). Режим доступа: <http://flogiston.ru/articales/netpsy/minakov/print/>.

ражения тела, без тела не существующие, суть символы все той же души, той же единой реальности, без которой нет ни тела, – оно сгниет и потеряет всякий образ, – ни *отражений* тела – они погаснут вместе с обесформливанием тела»⁴⁸. Как представляется, отцу Павлу в его удивительно прозорливой, местами просто пророческой философии техники удалось нащупать (и это в 20–30-е годы прошлого века!) возможно единственное уязвимое место технологического репродуцирования виртуальной реальности – принципиальную неконвертируемость (если можно воспользоваться этим современным термином) в нее нашего тела как неуничтожимого остатка эмпирического бытия. Согласно философии всеединства, одним из ярчайших представителей которой был Павел Флоренский, человеческое тело – фактор необычайной значимости, «осуществленное равновесие внешнего и внутреннего, субъективного и объективного, мистического и позитивистического, корень нашей личности, опора наша в реальности, лестница Иакова, низводящая в сознание и возводящая в сверхсознание»⁴⁹.

В психических актах естественной виртуальности (в сновидениях, фантазиях, галлюцинациях) границы тела как бы раздвигаются магическим образом; базовая характеристика таких состояний – «ослабление центральности, то есть снятие координирующей сдержки и контроля сознания»⁵⁰, и вслед за этим высвобождение символизирующей деятельности подсознания. Визуальный ряд, например сновидения, как правило, оформляется чередой тех или иных образов тела, – кстати сказать, вовсе не обязательно являющихся образом тела сновидца, – орудийными проекциями каких-либо желаний или устремлений грезящего субъекта. Этот процесс мыслитель описывает так: «Граница тела разделяет мрак подпочвы, то есть подсознательное, от света сознания, и тем близкое к нашему духу, символизируясь, отбрасывается на расстояние, делается наглядным. Сознание есть отодвигание. Тело есть осуществленный порог сознания, *limen* отдаления, нулевой пафос расстояния»⁵¹. Сказанное объясняет, почему современные технологии производства виртуальной реальности самым кардинальным образом связаны с массивован-

⁴⁸ Флоренский П.А. Воплощение формы (действие и орудие) // Флоренский П.А. Сочинения: В 4 т. М., 1999. Т. 3 (1). С. 426.

⁴⁹ Там же. С. 428.

⁵⁰ Там же. С. 437.

⁵¹ Там же. С. 421.

ной визуализацией культуры как производством автономных образов, а также то, почему физическое тело, носитель рефлексивных процедур осознания, знаменует собой естественный предел виртуализации. Интересно отметить, что современная биологическая наука обнаружила в теле человека специальные органы, ответственные за сохранение его сознанием приоритетности базовой реальности. Например, находящийся во внутреннем ухе центр равновесия постоянно информирует индивида о положении его тела в пространстве. Чтобы заблокировать работу центра равновесия, в конструкции имитационных военно-промышленных аппаратов – тренажеров (для летчиков-испытателей, космонавтов и проч.) – специально предусматривается техническая фиксация, обездвиживающая тело испытуемого. Этим, однако, не ограничивается вклад П.А. Флоренского в разработку современной философии техники, обычно сводимый к отстаиваемой им концепции органопроекции.

В самом деле, об органопроекции, лежащей в основе развития техники, писали и до Флоренского: в 1855 г. Герберт Спенсер, а в 1877-м Эрнст Капп в своей знаменитой «Философии техники» (а до них Фехнер и Боссюэ) подчеркивали антропоморфный характер технических орудий как средств искусственного продления конечностей и расширения чувств. Именно эта мысль в конечном счете была разработана Маршалом Маклюэном в целостную теорию медийного формообразования, получившую всемирную известность во второй половине XX в.

Но только у Флоренского мы встречаем фантастическое предположение, основанное, по всей видимости, на представлении об изоморфизме микрокосма человека и макрокосма природы; убеждении, которое П.А. Флоренский разделял, как видно из его письма В.И. Вернадскому от 29 сентября 1929 г., – о том, что развитие техники *прогностически* значимо для самопознания человека. Он писал: «Если изучение организмов есть ключ к техническому изобретению, то и обратно, технические изобретения можно рассматривать как реактив к нашему самопознанию. Техника может и должна провоцировать биологию, как биология – технику. В себе и вообще в жизни открываем мы еще не осуществленную технику; в технике – еще не исследованные стороны жизни. Линия техники и линия жизни идут параллельно друг другу, но соответственные точки той и другой могут забегать вперед и отставать относительно друг друга. И это дает судить нам о каждой из этих линий прогностически, на большее

расстояние, чем они даны нам фактически – линия жизни в сознании и линия техники в действительности»⁵².

В другом месте П.А. Флоренский высказывает предположение, что технологические новации как бы выносят вовне неизвестные, невидимые органы или спящие способности человеческого существа посредством символизирующей деятельности духа, осуществляемой подсознательно или сверхсознательно: «Далеко не все органы нашего тела мы знаем. Тело наше вовсе не может считаться познанным, что однако не мешает творческому воображению техники проецировать в технику и те стороны нашего тела или те органы, которые анатомии макро- или микроскопической и физиологии еще не известны. Следовательно, не только допустимо, но и следует ждать увидеть в технике такие орудия, которых прототипа органического мы еще не нашли»⁵³.

Возможно, кто-либо усомнится в методологической значимости подобных рассуждений, на чей-либо мнимо просвещенный взгляд грешащих пережитками древней натурфилософии, для понимания природы виртуальной реальности в ее культурно-антропологическом аспекте, но это было бы весьма поверхностным умозаключением. Науке действительно еще очень мало известно о психофизиологических механизмах формирования феноменов естественной виртуальности (сновидений, грез, воображения). Механистическая трактовка психики действующего «вслепую» нейролингвистического программирования, биологический редукционизм фрейдизма, семиологическая эзотерика постструктурализма делают достоянием психологической науки дефицит интегрального видения социально-антропологического потенциала зрелищно-информационных технологий. Поневоле встает вопрос, базовый для обоснования канонов неклассической эстетики: адресатом каких врожденных (или эволюционно развиваемых) способностей человека является транслирование «трендовых» для глобальной культуры постмодерности оптико-кинетических иллюзий, пространственно-временных искажений, парадоксальной зрительной перспективы и прочих спецэффектов? Даже если признать сенсорный шок от неестественности предлагаемого зрителю восприятия конституирующим фактором постискусства (Бернар Стиглер несколько иронически

⁵² Флоренский П.А. Воплощение формы (действие и орудие) // Флоренский П.А. Сочинения: В 4 т. М., 1999. Т. 3 (1). С. 421.

⁵³ Там же. С. 420.

именует подобную артстратегию «мистагогией»⁵⁴), то становится очевидным поворот современной медиакультуры в сторону освоения нового ресурса – управления воображением, желанием и прочими тонкими структурами психики совокупного реципиента новейшей рыночной продукции.

Современная фантоматика: casus ММОГ⁵⁵

Точный и емкий термин «фантоматика», чрезвычайно подходящий, по нашему мнению, для обозначения массово-рыночных модификаций виртуальности, был выдвинут Станиславом Лемом еще в 1965 г. в опередившей свое время книге «*Summa technologiae*»⁵⁶ и спустя 30 лет значительно конкретизирован в статьях 90-х годов. Поясняя значение изобретенного термина, классик жанра научной фантастики писал: «Фантоматикой я назвал метод, с помощью которого мы подключаем человека его органами чувств, или всем сенсориумом, к компьютеру (я назвал его просто машиной или фантоматом), причем этот компьютер вводит в органы чувств, такие как глаза, уши, кожа тела и т.д., импульсы, которые непрерывно нам доставляет мир, то есть обычное окружение. При этом компьютер подключен к сенсориуму с обратной связью, то есть он функционально зависим от активности восприятия фантоматизированных. Благодаря этому обеспечены ощущения, что подвергаемый этой процедуре якобы находится там, где он вовсе не был, якобы он переживает то, что является только иллюзией, якобы он поступает таким образом, как в действительности не поступал»⁵⁷.

Скажем сразу: описываемая Лемом тотальная фантоматизация (он называл ее фантоматизацией центральной) с «задействованием» всей совокупности органов чувств человека пока технически недостижима. Отдельные разработки в этой сфере

⁵⁴ *Стиглер Б.* Мистагогия: о современном искусстве // Десять докладов, написанных к Международной конференции по философии, политике и эстетической теории «Создавая мыслящие миры», проведенной в рамках 2-й Московской биеннале современного искусства. М., 2007. С. 20–41.

⁵⁵ ММОГ – Massively multiplayer online game – общепринятая международным игровым сообществом аббревиатура для обозначения массовой онлайн-игры с потенциальным множеством игроков. Используется также аббревиатура MMORPG – Massively multiplayer online role playing game – подчеркивающая многоуровневый характер игры.

⁵⁶ *Лем Ст.* Сумма технологий. М.; СПб., 2000.

⁵⁷ *Лем Ст.* Молох. М., 2005. С. 13–14.

(виртуальный шлем Eye-Phone, синхронизирующий аудиовизуальные восприятия; перчатки Data-glove с имитацией тактильных ощущений и проч.) к рубежу 2000 г. из-за высокой цены на такую высокотехнологичную продукцию были признаны коммерчески неперспективными и широкого распространения не получили. Даже аппаратура с целевой задачей имитации определенной ситуации (например управления автомобилем или самолетом, космического полета и проч.), то есть военные или промышленные тренажеры, а также их упрощенные модификации в парках аттракционов, в настоящее время развивается, как правило, в сторону не мультисенсорной, а чисто зрелищной симуляции (с использованием, например, боковых экранов-панелей, на которые в синхронном режиме передается изображение видеоизменений окружающей среды во время мнимого движения).

Прессинг рынка заставил разработчиков компьютерных игр обратиться к использованию приемлемых по цене, но весьма эффективных симуляционных технологий преимущественно зрелищного типа с добавлением звуковой дорожки (Лем называл такой вид фантоматизации периферийной); хотя стоимость современной высокоскоростной игры с хорошей графикой вполне соизмерима с затратами на создание высокобюджетных анимационных или анимационно-игровых фильмов. Так, отмечает исследователь⁵⁸, «третья версия “Doom” обошлась в сумму около 10 миллионов долларов, “Quake 4” – за 80 млн., а «приставочный» “Mass Effect” перевалил за 300 миллионов долларов. Для сравнения, бюджет пилотной двухчасовой части сериала “Lost” составил 12 миллионов долларов, “Беовульф” – 150 млн., третий “Шрек” – 258 млн., а последний “Гарри Поттер” – 310 миллионов».

В отличие от простых казуальных игр типа «Тетриса», незатейливых «пожирателей времени» (time-eater), которые часто ставят на сотовые телефоны и КПК, чтобы скоротать время в очередях, офисах и общественном транспорте, хотя и тут работают немалые деньги («Аналитики DFC Intelligence ожидают, что к 2008 году объем мирового рынка казуальных игр перешагнет планку в полтора миллиарда долларов»⁵⁹), большинство однопользовательских, а тем более онлайн-игр базируется на захватывающем сюжете. Достаточно просмотреть список наиболее кассовых онлайн-игр на сентябрь 2008 г., чтобы понять

⁵⁸ Все об Ethernet провайдинге. – (Электронный источник). – Режим доступа: <http://www.naq.ru>. – Вып. № 339.

⁵⁹ Там же.

суть тенденции. В десятку лучших вошли: «World of Warcraft», «Lord of the Rings Online», «Age of Conan», «Eve Online», «Final Fantasy XI», «City of Heroes/ City of Villains», «Pirates of the Burning Sea», «Dark Age of Camelot», «Tabula Rasa», «Dungeons and Dragons Online»⁶⁰, разрабатывающие, в основном, фэнтезийные сюжеты либо по мотивам одноименных блокбастеров, либо по адаптированным вариантам популярных легенд.

Как активно развивающийся сегмент глобальной массовой культуры, компьютерные игры, как бы специально скроенные по мерке рядового субъекта эпохи постмодерна, являют собой интереснейшее социально-психологическое новообразование, своего рода «психологический Клондайк: место, где сбываются все мечты, решаются все проблемы, удовлетворяются все желания»⁶¹. Манипулируя электронным персонажем, фактически собственным alter ego (по принципу отраженной субъектности), в фэнтезийном сценарии бесконечной войны с монстром, драконом, неуловимым соперником, как эрзац – модели неких реальных ситуаций прошлого, индивид получает возможность «отыграть» психотравматическое событие путем виртуального самовыражения. А поскольку в пространстве игры ригидные защитные механизмы временно блокируются, бессознательный психический конфликт выносится вовне, сюжетно обыгрывается и мнимо разрешается, эмоциональная и энергетическая разрядка приносит суррогат удовольствия. Но важно помнить, что играет человек с собой и фактически за счет себя.

Можно согласиться с классическим определением Станислава Лема: «фантоматика – это техника суррогатного удовлетворения желаний, которой можно легко злоупотреблять, нарушая общественно допустимые формы»⁶². Из материалов, анализирующих различные стороны криминально-патологического злоупотребления интернет-технологиями, в том числе и онлайн-играми, можно, вероятно, составить целую библиотеку. Важнее, как представляется, попытаться понять механизмы функционирования парадоксальной культурной модели, конвертирующей в сознании миллионов пользователей семиотический мираж в средоточие экзистенции.

⁶⁰ Top MMORPG List. (Электронный источник). Режим доступа: <http://www.gameogre.com/topmmorpgs/htm>

⁶¹ *Россохин А.В. Россохин А.В. Виртуальное счастье или виртуальная зависимость (опыт психоанализа)/ Виртуальность в психологии и искусственном интеллекте. М., 1998. С. 247.*

⁶² *Лем Ст. Молох. М., 2005. С. 30.*

При всей условности даже и трехмерной графики игровая ситуация, экспонированная как динамичный визуальный ряд, не моделирует методом подражания (мимесиса) некие жизненные обстоятельства, а симулирует их на манер, если так можно выразиться, средневекового жанра мистерий – моралитэ. Идеографический иконический характер репрезентации «актера» (электронного двойника субъекта), подчеркиваемый архитипическими ролями (рыцарей, героев космической одиссеи, эльфов, орков и проч.), свидетельствует о переносе действия на подсознательный уровень, превращая происходящее в «грезы наяву».

Подобное лабиринту пространство искусственной яви на экране монитора, когда, как пишут петербургские исследователи метафизики киберпространства, «обозначилась совершенно невыносимая свобода выражения субъективности и одновременно симуляция персональности»⁶³, конструируется как нескончаемая череда «пограничных ситуаций», требующих мгновенной агрессивной реакции. Спазматический экзистенциальный конфликт пролонгируется бесконечно: «по мере прохождения участков “жизни” происходит экспансия фантазма времени, соотносимого с фантазмами персональности через интерфейс. “Чужие” времена и обстоятельства образуют паразитарные серии, сходящиеся к пределам сложности, жизненный горизонт искажается и отодвигается. Персональность удерживается только абсурдистской (для “нормальных” абонентов всех уровней) автодидактикой фигуранта, упорствующего в своем сюрреалистическом проекте»⁶⁴.

Игру, конечно, можно пройти (ведь кем-то она уже написана!), но основное ее антропологическое ядро – псевдоинициативные муки борца-странника, вслепую ищущего нить Ариадны, образуя странный парафраз к расхожему термину «жизненная борьба», – агрессивный экзистенциальный тупик, изживаемый в мнимом действе-действии, – вряд ли свидетельствует о здоровье современной души.

Столь многозначный социально-культурный феномен, как приобретение массовый характер компьютерные игры, безусловно, достоин специального предметного рассмотрения с различных точек зрения (метафизической, психоаналитической, зна-

⁶³ Огарков А.Н., Рябов А.В. Движение культуры к концептуализму и киберпространство // Культурный процесс и медиасфера: Сб. науч. ст. / Под ред. Б.Я. Мисонжникова, А.Н. Огаркова). СПб., 2006. С. 63.

⁶⁴ Там же. С. 62–63.

ково-семиотической, технологической и проч.). Рассматривая данный феномен как массовидную версию виртуализации культуры, целесообразно подробнее остановиться на онлайн-играх, многократно усиливающих иллюзионистский эффект симуляционной игровой стратегии многоролевой интерактивностью.

Как свидетельствует «Википедия»⁶⁵, данный класс видеоигр был выпущен в массовое производство в конце 1980-х – начале 1990-х годов. Пионерами в этом жанре были «Air Warrior» (1987), «Gemstone» (обе игры, созданные фирмой Kestmai, реализовывались при поддержке онлайн-сервера GENie) и «Neverwinter Nights» (игра, выпущенная в свет в 1991 г. и эксплуатируемая при поддержке AOL). В конце 1990-х на рынок поступили: «The Realm Online», «Meridian 59» (впервые в формате 3D), «Ultima Online», «Underlight», «EverQuest». С ростом технических возможностей серверов растет число игроков многопользовательских игр. Так, если в 1995 г. число игроков «Neverwinter Nights» было ограничено 50-ю пользователями, то в 1995 г. их количество составляло уже 500 человек. После 2000 г. нормой для многопользовательских игр становится одновременное участие нескольких тысяч игроков, чему весьма способствовало облегчение доступа к игре, осуществляемого не только с компьютера или игровой приставки, но и с сотового телефона определенной модификации (первый опыт в этом роде – онлайн-игра «Samurai Romanesque», выпущенная в 2001 г. японской NTT DoCoMo).

В декабре 2007 г. был поставлен своеобразный рекорд: в игре «Eve Online» одновременно участвовало 41 690 пользователей.

Что же касается суммарного количества онлайн-игроков, то их число составляет никак не менее 20 млн человек, если принять к сведению, что 10–11 млн. пользователей, вносящих ежемесячную абонентную плату за подключение к игре «World of Warcraft» (как помним, возглавляющей десятку наиболее кассовых онлайн-игр), составляют, по данным «Википедии», примерно 60% от общего числа абонирующихся. Впечатляющее количество, если учесть динамику стремительного роста числа членов игрового сообщества; к тому же, по всей видимости, в это число не включена весьма не малая аудитория участников так называемых социальных игр (типа «Second Life»),

⁶⁵ Massively Multiplayer Online Game. (Электронный источник). Режим доступа: / http://en.wikipedia.org/wiki/Massively_multiplayer_online_game

наиболее активно развивающегося сектора игропрома; а также определенный процент избегающих регистрации участников игр, основанных на виртуальном сексе («Sociolotron», «Red Light Center» и проч.).

Анализируя модификации виртуальности в бесконечных «шутерах» («shooter», на русском компьютерном сленге – «стрелялки») с уныло-сумеречной графикой, демонстрирующей безысходные лабиринты, бесконечно ветвящиеся проходы, чреватые внезапными вылазками «врага», поневоле задумываешься: неужели киберпространство не может предложить пользователю более позитивную фантоматику? Этот же вопрос заботит Славоя Жижека: «В конечном счете альтернатива, которую ставит перед нами киберпространство, такова: действительно ли неизбежно для нас погружаться в киберпространство в модусе слабоумного суперэго, постоянно “вынужденного повторять”, модусе погружения в “не-смертный”, поставленный с ног на голову мир мультфильмов, в котором не существует смерти, в котором игра длится бесконечно; или же возможно практиковать другую модальность взаимодействия с киберпространством, в которой модус дебильного погружения взрывается “трагическим” измерением реального/невозможного?»⁶⁶

Пример широко разрекламированной, весьма успешной альтернативы деструктивной виртуальности бесчисленных «шутеров» – знаменитая игра «**Second Life**» («**Вторая жизнь**»), соединяющая аспект конструирования автономного пространства (опробованный в однопользовательских играх типа «стратегия», например популярной «**SimCity**») с виртуальными товарно-денежными отношениями, общением и развлечением. Относясь к категории так называемых социальных игр (ее предшественницами были выпущенная еще в 1988 г. «Club Caribe», а также «**There**», «**Furcadia**», «**Entropia Universe**», «**Active Worlds**», «**Капева**»), «**Second Life**» и ее клон для подростков от 13 до 18 лет «**Teen Second Life**» поступили на рынок 23 июня 2003 г. Согласно «Википедии»⁶⁷, эта перспективная онлайн-игра с графикой в формате 3D была создана американской компанией **Linden Laboratory** (**Linden Research, Inc.**), учрежденной в 1999 году при учас-

⁶⁶ Zizek S. The Cyberspace Real: Cyberspace between Perversion and Trauma. – (Электронный источник). Режим доступа: [/http://www.egs.edu/zizek=the-cyberspace-real.html](http://www.egs.edu/zizek=the-cyberspace-real.html)

⁶⁷ Second Life (Электронный ресурс). Режим доступа: [/http://en.wikipedia.org/wiki/Second_life](http://en.wikipedia.org/wiki/Second_life).

тии Amazon, eBay, Lotus Software, а также высокопоставленных сотрудников Apple, Bank of America и Goldman Sachs.

На начало сентября 2008 г. в игре было зарегистрировано свыше 15 миллионов пользователей. Было подсчитано, что к январю 2008 г. резиденты (так называются зарегистрированные пользователи в отличие от их электронных двойников – аватаров) провели в игре 28 274 505 часов, при среднем количестве играющих в одно время в 38 000 человек.

Рост числа пользователей быстро вывел «Second Life» на глобальный уровень. Согласно подсчетам на сентябрь 2007 г. примерно 30% от общего числа пользователей проживало в США; остальные 70% приходились на пользователей в Германии, Японии, Великобритании, Франции, Италии и других странах. В 2007 г. Бразилия стала первой страной, приобретшей собственный независимый портал доступа к игре, получивший наименование «Mainland Brazil» («Материк Бразилия») под управлением компании Kaizen Games, первого партнера «Глобальной провайдерской программы» Linden Laboratory. В октябре 2007 г. такое же соглашение было заключено с южнокорейской компанией T-Entertainment, и портал под названием «SERA Korea» начал самостоятельно функционировать.

В общих чертах схема игры строится так: присоединяясь к «Second Life», пользователь оплачивает «премиум членство» (Premium membership) в размере 9,95 долларов в месяц. За это он получает в пользование виртуальный участок земли (площадь не более 512 кв. м.), право на еженедельную стипендию в 300 «линден долларов» (внутренняя валюта игры), а также доступ к технической поддержке. Чтобы получить землю в пользование с правом последующей продажи, необходимо оплачивать специальный налог (резиденты именуют его «tier»). Можно приобрести и больше земли за дополнительную плату: за первые 65 536 кв. м. взимается 195 долларов, за последующие 32 768 кв.м. соответственно 97 и 50 долларов. Школы и образовательные учреждения получают скидки. Выучив какой-то скриптовый язык, резидент может заняться обустройством принадлежащих ему владений, дизайном жилища, модификацией внешнего облика своего аватара, игрой на электронной бирже, продажей или обменом как виртуальных участков, так и каких-либо виртуальных изделий, посещением казино, клубов по интересам, интерактивной арт-деятельностью, общением.

Акцент на позитивном виртуальном самовыражении индивида и всемерное стимулирование интерактивного общения со-

здали в технологически развитых странах вокруг «Second Life» атмосферу общественного признания и поддержки. Так, в 2008 г. игра была удостоена ежегодной премии Эмми в области технологии и инженерных разработок (**Annual Technology and Engineering Emmy Award**) за вклад в развитие онлайн-сайтов, содержание которых разрабатывается самими пользователями. Премия была вручена Филиппу Роуздейлу (Philip Rosedale), президенту Linden Laboratory.

«Second Life» все шире используется как платформа для запуска различных образовательных программ, особенно в сфере дистанционного обучения. В списке университетов и колледжей, сотрудничающих с «Second Life», – ведущие учебные заведения США, Великобритании (до 80% всех британских университетов), Канады, Германии, Индии, Южной Кореи, Японии и других стран: Принстонский университет, Гарвардский университет, Мичиганский технологический университет, государственные университеты практически всех американских штатов, Открытый университет (Великобритания), Эдинбургский университет, Дублинский университет, Национальный университет Сингапура, Политехнический университет Гонконга, Практическая школа бизнеса (Индия), Австралийская школа радио, кино и телевидения и т.д.

Ассоциация библиотечных систем (Alliance Library System) из Иллинойса и OPAL регулярно предоставляют текущую информацию о книгах в рамках специального сегмента игры, так называемых «Инфо островов» («InfoIslands»). Другой виртуальный континент, именуемый SciLands, содержит информацию о развитии науки и техники. Первой научной организацией, начавшей сотрудничество с «Second Life», был Международный музей космических полетов (International Spacelight Museum); затем последовали NASA, NOAA, NIH, JPL и масса других правительственных организаций, агентств, университетов, музеев.

В информационном пространстве «Second Life» развернуты программы обучения иностранным языкам; с игрой активно сотрудничают такие базовые научно-образовательные учреждения в этой сфере, как Британский совет, Институт Сервантеса, Институт Гете. Египетский новостной веб-сайт Islam Online приобрел фрагмент игрового пространства для виртуальной демонстрации совершения ритуала хаджа.

Республика Мальдивских островов – первое государство, открывшее виртуальное посольство в «Second Life» на так называемом «дипломатическом острове», где во время виртуальной

беседы с послом можно получить информацию об условиях выдачи визы, правилах торговли и проч. В продолжение виртуального дипломатического проекта (Virtual Diplomacy Project) в мае 2007 г. Швеция стала вторым государством, открывшим посольство в игре, деятельность которого, направляемая Шведским институтом, в основном, связана с продвижением шведской культуры. К концу 2007 г. виртуальные посольства были открыты также Эстонией, Колумбией, Сербией. В 2008 г. к ним присоединились Македония, Филиппины, Албания, Израиль.

Как известно, в основе игры лежит концепция многомерного мира (metaverse), выдвинутая Нилом Стефенсоном в романе «Снежный обвал» (Snow Crash). Неудивительно, что в «Second Life» активно поощряются различные артпрактики: самостоятельное виртуальное искусство представлено в более чем 2050 «музеях»; после того как в марте 2006 г. Linden Laboratory включила в категорию событий (an Event Category) «живую музыку», стало возможным слушать не только вокальные и инструментальные произведения в исполнении собственно резидентов, но и выступления профессиональных музыкантов. Так, в феврале 2007 г. в пространстве игры «гастролировала» британская группа «Redzone», представители которой объявили в 2008 г., что их последующие альбомы будут выпускаться только в живом звучании в «Second Life». **Известный британский комик Джимми Кэrr (Jimmy Carr)** выступил в «Second Life» с виртуальным представлением 3 февраля 2007 г. В рамках игры действует виртуальный театр; «Шекспировская компания» («Shakespeare Company») планирует к концу 2008 г. поставить виртуального «Гамлета».

В начале 2008 г. при посредстве The Second Life Agency в Сети был размещен роман в жанре фэнтези «Виртуальный библиотекарь» («The Virtual Librarian»), автор которого скрылся под псевдонимом своего электронного двойника-аватара, назвавшись «доктор Теодор Рокуэл». Появляются литературные произведения, непосредственно связанные с феноменом «Second Life». Так, в июле 2007 г. был выпущен научно-фантастический роман под названием «АНИМА: роман о Second Life» под псевдонимом аватара Дэлиена Хэнсона (Dalian Hansen). Планируется выход двух последующих частей трилогии: «АНИМУС: об Анимусе и людях» и «ПЕРСОНА: публичная персона». Французский писатель Ален Монье (Alain Monnier) написал книгу «Наша вторая жизнь», где анализирует последствия комплексного воздействия интернет-технологий на социум. В детективной новелле «Самый темный вечер года» Дина Кунца (Dean Koontz) один из персона-

жей проводит расследование под маской электронного аватара из «Second Life».

Множатся ссылки на игру в периодической печати, телесериалах, телешоу; музыковеды находят следы влияния концепции «метаверса» в творчестве группы «Дюран Дюран», особенно в песне «Zoom In». Американский рок-певец Шелдон Тарша (Sheldon Tarsha) в 2007 г. выпустил песню «Second Life», где обращает внимание на растущую значимость интерактивных сетей. Итальянская певица Ирэн Гранди (Irene Grandi) включила ряд эпизодов игры в музыкальное видео «Bruci la citta». Дарен Беэфут (Darren Barefoot) пародирует игру на сайте «Get a First Life», восхваляя ценность реальной телесной жизни. Игра пародируется также на электронном сайте «Kevin and Kell» в виде MMORPG под названием «Девятая жизнь».

Как выясняется, «многие компании, начиная от IBM и заканчивая Toyota, уже имеют виртуальные представительства в игровом мире»⁶⁸; причем речь идет не только о виртуальных супермаркетах, но и выстраивании осознанной маркетинговой стратегии. Джим Мескаукас, директор компании ICON International, в статье «Медиа – планирование для виртуальной реальности» указывает на необходимость разработки новых, более гибких маркетинговых стратегий, нацеленных на то, чтобы «сделать рекламу частью персонального “flow experience”, то есть частью ежедневной деятельности и опыта индивида». В этой связи он отмечает: «Но еще более интересной является in-game – реклама в игровых онлайн-пространствах, которые сами по себе являются полноценными альтернативными реальностями. Это не просто игра: это альтернативная жизнь». Особенно высок, по мнению Мескаукаса, маркетинговый потенциал «Second Life» как наиболее известной из больших многопользовательских онлайн-ролевых игр, «получившей свое меткое название именно за суть тусовки, которую она собой представляет: другую жизнь»⁶⁹.

Словом, во «Второй жизни» все как в жизни первой: работа и дом; учеба и друзья; возможность весомого заработка (по

⁶⁸ Анисимов М. Second Life – социальный феномен или еще один time-eater. (Электронный источник). Режим доступа: <http://21cent.ru/15>.

⁶⁹ Мескаукас Дж. Медиа-планирование для виртуальной реальности. (Электронный источник). Режим доступа: www.imediaconnection.com.

свидетельству Максима Анисимова, в игре «некоторые ушлые ребята даже делают по 7 тыс. долларов исключительно в виртуальном мире»⁷⁰), и электронное мошенничество; сильные эмоциональные привязанности и откровенная порнография. И, разумеется, встает закономерный вопрос: зачем нужно это изоцированное дублирование реальной жизни? Можно понять молодых (и известное количество не очень молодых) людей, для которых игра является нишей беспрепятственного виртуального самовыражения, своего рода электронным аналогом печально знаменитого Самиздата. Но вряд ли к таковым можно причислить разработчиков игры из «Linden Laboratory». Не является ли их глобальный технологический проект пробным камнем проверки на успешность новой системы коммерческой эксплуатации (и одновременно социального контроля) последней приватной сферы человека, его воображения? Во всяком случае, «Second Life» представляется более радикальной версией грядущей виртуализации социума, чем заурядные «ходилки» и «стрелялки» из других разрядов MMORPG.

⁷⁰ Анисимов М. Second Life – социальный феномен или еще один time-eater. (Электронный источник). Режим доступа: <http://21cent.ru/15>.

В.М. Петров

**Наступает ли «конец искусства»? – Возможности
выхода из обозначившегося тупика
(информационный подход)**

No sun – no moon!

No morn – no noon

.....
No comfortable feel in any member –

No shade, no shine, no butterflies, no bees,

No fruits, no flowers, no leaves, no birds, –

November!

Thomas Hood, No!

В последние годы оживились споры касательно наступающего «конца искусства», равно как и конца эволюции всего Культурного Универсума. Происходили такие споры – спорадически (но это не просто каламбур), по любым поводам и в разные времена. Впрочем, быть может, тут прослеживается некая скрытая *периодичность* в их разгорании, связанная с цикличностью в развитии всей социально-психологической сферы, и прежде всего с цикличностью 50-летней¹, одним из проявлений которой стал

¹ Маслов С.Ю. Асимметрия познавательных механизмов и ее следствия // Семиотика и информатика (Сб. науч. ст.). М.: ВИНТИ, 1983. Вып. 20. С. 3–34; Петров В.М. Между анализмом и синтетизмом: измерения 50-летних циклов в истории и в искусстве // Циклы в истории, культуре, искусстве / Отв. ред. Н.А. Хренов. М.: Гос. институт искусствознания, 2002. С. 191–214; Петров В.М. Социальная и культурная динамика: Быстротекущие процессы (Информационный подход). СПб.: Алетей, 2008; Martindale C. The clockwork muse: The predictability of

широко известный феномен *fin de siècle* – настроения «конца века». Так что нынешнее обострение интереса к этой проблеме вполне понятно – ведь сейчас мы находимся как раз на грани двух столетий.

Вообще же такие идеи стали появляться много столетий (и даже тысячелетий) назад. Однако раньше обычно это были просто туманные общие соображения либо разрозненные эмпирические наблюдения, не имевшие строгой теоретической базы. В частности, подобные идеи были распространены еще в Древнем Египте более трех тысяч лет назад, и они прекрасно описаны в знаменитом романе Мика Валтари «Египтянин»; один из персонажей этого романа – интеллеktуал далекой эпохи (личный врач фараона) характеризует соответствующие умонастроения как полное «исчерпание развития», чувство «жизни на закате мира», когда весь социальный и Культурный Универсум уже обустроен, все знания о мире уже имеются, etc.². И в наши дни получили широкое распространение работы (как научного характера, так и эссеистского), посвященные исчерпанию потенциалов развития в самых разных сферах – конце развития науки³ и ее отдельных ветвей (например, физики⁴), истории⁵ и др. Но в данном тексте мы не будем рассматривать общую проблему «конечности развития», или пределов эволюции систем⁶, а сосредоточим внимание

artistic change. New York: Basic Books, 1990; *Petrov V.M.* Evolution of art and brain asymmetry: A review of empirical investigations // G.C. Cupchik & J. Laszlo (Eds.). *Emerging visions of the aesthetic process: Psychology, Semiology, and Philosophy*. New York: Cambridge University Press, 1992. P. 255–268; *Petrov V.M.* Creativity in art: Stylistic waves and monotonic evolutionary trends (Information approach) // *Bulletin of Psychology and the Arts*, 2001. Vol. 2. N 1. P. 30–33.

² *Waltari M.* *The Egyptian*. Porvoo; Helsinki; Juva: Werner Soederstroem Osakeyhtio, 1979. P. 366.

³ *Хорган Дж.* Конец науки. Взгляд на ограниченность знания на закате Века науки. СПб.: Амфора / Эврика, 2001.

⁴ *Lindley, D.* *The end of physics*. New York: Basic Books, 1993.

⁵ *Фукуяма Ф.* Конец истории и последний человек. М.: АСТ «Ермак», 2004.

⁶ *Петров В.М., Мажуль Л.А.* Финитность развития систем: информационный подход // *Когнитивные исследования: проблема развития*. Сб. науч. тр. Вып. 3. / Ред. Д.В. Ушаков. М.: Институт психологии РАН, 2009. С. 56–73; *Petrov V.M., Mancone S. & Mazhul L.* Logic of finiteness: intellectual systems and limits of their development (Information approach) // *V.M. Petrov & A.V. Kharuto (Eds.). Art studies and information theory*. Moscow: Krasand, 2009. P. 265–276.

на специфическом вопросе о конце искусства применительно к нынешнему этапу его развития.

В 2009 г. целый выпуск журнала «*Empirical Studies of the Arts*» («Эмпирические исследования искусства» – официальный орган Международной ассоциации эмпирической эстетики) был посвящен данной теме. Причем не просто теме как таковой, но конкретному теоретическому и эмпирическому обсуждению публикуемой в этом выпуске фундаментальной статьи Колина Мартиндейла – выдающегося американского психолога, эстетика и культуролога (безвременно скончавшегося в ноябре 2008 г.). И его статья – в самом деле серьезная и глубокая⁷ – содержит вполне конкретные, нетривиальные научные аргументы, чем отличается от большинства публикаций по данной тематике, которые относятся к художественно-эссеистскому крылу современного искусствознания. Кроме того, данная статья апеллирует к *научно ориентированному сознанию* (и даже, быть может, к сознанию с естественно-научной ориентацией), чем она близка к разделяемому нами информационному мировоззрению (а информационную парадигму мы считаем наиболее перспективной для современного гуманитарного знания). Поэтому именно в таком ключе мы и проведем наш анализ проблемы возможного «конца искусства» – либо, по крайней мере, наступающего кризиса современного искусства – и возможных путей выхода из этого кризиса.

1. Угроза «высокому искусству» – конфликт двух начал(ьников?)

Прежде всего, уточним, что речь пойдет о так называемом «высоком искусстве» – в обыденном понимании (пусть несколько и размытом) этого термина: о симфониях, «серьезных» картинах, поэмах, etc. Ведь так называемому «низкому» искусству исчезновение не грозит – и в первую очередь по причине его утилитарности, а также не слишком строгих требований к оригинальности создаваемой художественной продукции. Как отмечает К. Мартиндейл⁸, «в отличие от высокого искусства, по-

⁷ *Martindale C.* The evolution and end of art as Hegelian tragedy // *Empirical Studies of the Arts*, 2009. Vol. 27. N 2. P. 133–140; *Мартиндейл К.* Эволюция и конец искусства как гегелианская трагедия // Психология. Журнал Высшей школы экономики (ЖВШЭ), 2007, т. 4, № 1. С. 111–119.

⁸ *Мартиндейл К.* Эволюция и конец искусства как гегелианская трагедия // Психология. ЖВШЭ, 2007, т. 4, № 1. С. 116.

пулярное вряд ли исчезнет. «Память» этой системы не слишком хорошая, поэтому возможно возрождение старых стилей. Это хорошо видно на примере моды и мебели. Поэзия может умереть, но мы и наши потомки всегда должны будем что-то носить и на чем-то сидеть». Что же касается «высокого искусства», то его жизнь не поддерживается столь весомыми (в особенности в случае сидения на мебельных изделиях) практическими мотивами, его поддержка весьма «эфемерна» – преимущественно со стороны чисто ментальных факторов.

Главную угрозу для функционирования искусства представляет, по Мартиндейлу, рассмотренное еще Г. Гегелем «противоречие между двумя принципами, законами, или императивами»⁹. Противоречие возникает тогда, когда эти законы не могут «совместиться» в одном объекте либо процессе, но «оба принципа в равной степени верны, что в конце концов приводит к неразрешимому конфликту. <...> С одной стороны, искусство должно что-то изображать и о чем-то сообщать: из-за этого оно становится интересным и важным. С другой же стороны, искусство должно быть новым. Художнику невозможно повторять то, что уже было сказано или сделано. Требование постоянного роста новизны, непредсказуемости, или энтропии, ведет искусство к развитию по совершенно определенному пути. Однако в конце концов это ведет его к вымиранию. Если энтропия становится слишком большой, коммуникация оказывается невозможной, так как искусство оказывается малопонятным. Способа разрешить эту проблему не существует. Когда искусство подошло к своему концу, единственным способом восстановить его понятность мог бы быть отказ от принципа новизны. Этот путь, однако, запрещен. Если энтропия не повышается постоянно, произведение перестает быть искусством»¹⁰.

[Интересно, что сам методологический принцип – взгляд на порождение конфликта как результат противоречия между некими двумя фундаментальными категориями – является весьма плодотворным. В частности, совсем недавно он был использован бельгийским исследователем Робертом Хогенраадам при компьютерном контент-анализе целого ряда прозаических текстов, а также текстов прессы, деловой переписки, etc. Оказалось, что практически во всех случаях конфликт возникает тогда, когда

⁹ *Мартиндейл К.* Эволюция и конец искусства как гегелианская трагедия // Психология. ЖВШЭ, 2007, т. 4, № 1. С. 111.

¹⁰ Там же. С. 112.

имеет место большой разрыв между двумя показателями, характеризующими, с одной стороны, «потребность в аффилиации» (то есть в «покровительстве»), а с другой – «потребность во власти»¹¹. Такой подход позволяет анализировать не только взаимоотношения между персонажами в художественных текстах, – но и межгосударственные отношения, в частности, прогнозировать опасность возникновения военных конфликтов. В общем, плодотворность подобной методологии несомненна.]

Необходимость постоянного *обновления искусства* является коренным его свойством – об этом писали еще русские формалисты и чешские структуралисты. Как показали исследования К. Мартиндейла¹², «поэзия и иные виды искусства с течением времени по определению должны становиться все более деформированными, непредсказуемыми, или новыми. Под этим мы имплицитно подразумеваем, что второй закон термодинамики является первым законом истории искусства»¹³.

Тревожные симптомы назревающего в искусстве конфликта из-за чрезвычайно высоких темпов роста новизны наблюдались уже давно. Сама по себе «*непредсказуемость*», «неожиданность» в искусстве, разумеется, постоянно растет. Так, еще Дж. Коэн¹⁴ измерял несколькими методами постоянно растущую непредсказуемость, или энтропию, во *французской поэзии XVIII–XX столетий*. В частности, случаи использования одушевленных прилагательных в сочетании с неодушевленными существительными участились: с 3,6 до 46,3%. Тот же автор изучал и такой поэтический прием, как *enjambment* – «перенос», то есть резкое несовпадение членения на стихи – с естественным синтаксическим членением речи (когда синтаксическая пауза внутри стиха или полустихия сильнее, чем в конце его). Частота этого приема возросла с 11% строк до 39%. А частота использования некатего-

¹¹ *Hogenraad R.* Fourteen days in October 1962: A content analysis of a nuclear close call (The Cuban missile crisis) // E. Malianov, N. Zakharov, E. Berezina, L. Dorfman, V. Petrov, & C. Martindale (Eds.). *Personality, creativity, and art*. Perm: Perm State Institute of Art and Culture; Prikamsky Social Institute, 2002. P. 380–390.

¹² *Мартиндейл К.* Эволюция и конец искусства как гегелианская трагедия // Психология. ЖВШЭ, 2007, т. 4, № 1. С. 113–114.

¹³ *Martindale C.* The second law of thermodynamics is the first law of art history // I.I. Gorlova, V.M. Petrov, & Yu.N. Rags (Eds.). *Informational approach in art studies (Problems of Informational Culture, issue N 2)*. Moscow; Krasnodar: Krasnodar State Academy of Culture, 1995. P. 44–52.

¹⁴ *Cohen J.* *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion, 1966.

риальных рифм (например, рифмовки существительного с глаголом) увеличилась с 18,6 до 30,6%. Ту же французскую поэзию изучал и Мартиндейл – произведения, созданные выдающимися поэтами, родившимися между 1770 и 1909 гг. (всего – 21 поэт¹⁵). Он подсчитал частоту, с которой слова, имеющие противоположные значения (например, хороший *vs* плохой, сильный *vs* слабый), встречаются в одном предложении; эта частота обнаружила монотонный рост во времени.

Тому же автору принадлежит исследование творчества выдающихся *американских поэтов*, родившихся между 1750 и 1949 гг. (всего 51 поэт¹⁶). Тут был использован более тонкий, комплексный показатель непредсказуемости текста, содержащий *haphaz legomena percentage* (процент слов, лишь однажды встречающихся в тексте), вариативность длины слов, вариативность длины фраз, среднее число связанных со словом ассоциаций, полярность (показатель положения слов на континууме полярных измерений, таких как хороший *vs* плохой, сильный *vs* слабый) и т.п. Этот комплексный показатель обнаружил сильный монотонный рост с течением времени.

Наконец, в очень масштабном исследовании изучалось творчество 170 выдающихся *английских поэтов*, родившихся между 1290 и 1949 гг.¹⁷, с разбивкой по 20-летиям. Тот же комплексный показатель продемонстрировал экспоненциальный рост на протяжении всего вышеуказанного отрезка, и даже без каких-либо изменений в ускорении, причем еще со времен до Дж.Чосера. (Любопытно, что данный показатель возрастает и в те периоды, когда господствовал английский неоклассический стиль. Поэты-неоклассики делали акцент на порядке и действительно привнесли его в некоторой степени в поэзию, компенсировав это, однако, увеличением непредсказуемости по другим параметрам своих стихотворений.) По мере роста этого показателя «английская поэзия становится все более непонятной, так как непредсказуемость, или энтропия, оказывается слишком большой. Если темп изменений не замедлить, то <...> предел будет достигнут

¹⁵ *Martindale C.* Romantic progression: The psychology of literary history. Washington D.C.: Hemisphere, 1975. *Martindale C.* The clockwork muse: The predictability of artistic change. New York: Basic Books, 1990.

¹⁶ *Martindale C.* The clockwork muse: The predictability of artistic change. New York: Basic Books, 1990.

¹⁷ Там же.

в нынешнем столетии»¹⁸. Была также оценена степень, в которой слова при переходе из одного 20-летия в другое исключались из поэтического лексикона и добавлялись в него. «И количество добавлений, и количество исключений возрастало экспоненциально. Если темп роста не замедлится, то процент добавлений и исключений в нынешнем столетии превысит 100%. Невозможно добавлять или исключать более 10% поэтического лексикона каждые 20 лет. Но еще важнее другое: 100%-ная степень исключения будет означать, что все служебные слова будут изъяты из поэтического лексикона. Английский текст без служебных слов станет практически абсолютно непонятным»¹⁹.

Аналогичные исследования были выполнены на материале разных видов искусства, принадлежащих к разным национальным школам: английская, французская и немецкая музыка XVI–XX вв., французская и английская живопись XVI–XX вв., американская живопись XVIII–XX вв., японская гравюра укие-э XVII–XX вв., etc. «Результаты всегда оставались одними и теми же: показатели энтропии, непредсказуемости, неожиданности монотонно растут с ходом времени.

Как отмечалось выше, английская поэзия может исчезнуть уже в нынешнем столетии. С большой уверенностью можно утверждать, что и в других национальных школах поэтические традиции также исчезнут. Во второй половине XX века появилась «случайная» поэзия – состоящая из случайных слов. Конечно, она непонятна. В отношении всех практических целей поэзия уже исчезла. Почти никто, за исключением самих поэтов, не читает современную поэзию. *Классическая музыка* в большинстве своем исчезла после А. Шенберга и Дж. Кейджа. Даже их произведения, в действительности не имеющие мелодической линии, которую можно «понять», редко исполняются»²⁰.

Проблему *гибели живописи* обсуждает А. Данто²¹, считающий, что развитие живописи было подчинено двум «легендам». Сначала эволюция живописи следовала «легенде Дж. Вазари»: целью живописи является точный перевод трехмерного объекта или сцены в двухмерное изображение²². Данто считает, что ле-

¹⁸ *Martindale K.* Эволюция и конец искусства как гегелианская трагедия // Психология. ЖВШЭ, 2007, т. 4. № 1. С. 115–116.

¹⁹ Там же. С. 116.

²⁰ Там же. С. 116–117.

²¹ *Danto A.C.* After the end of art: Contemporary art and the pale of history. Princeton: Princeton University Press, 1997.

²² *Vasari G.* Lives of the artists. NY: Simon & Schuster, 1946.

генда Вазари перестала существовать, когда в середине XIX в. провозглашенная цель была достигнута. Однако «цель не была достигнута окончательно. Легенда Вазари продолжилась академическими живописцами XIX века. Если мы соглашаемся с легендой Вазари, то живопись (равно как, впрочем, и скульптура) закончилась около столетия назад. Конечно, картины и скульптуры с тех пор все еще создаются, но они уже не так новы и хороши, как предыдущие, или вообще ничего не представляют»²³.

Затем, по Данто, живопись стала следовать «легенде Гринберга» (в честь критика Клементя Гринберга): целью живописи является развитие именно характерного для живописи, то есть плоскостности и мазков²⁴. Как справедливо отмечает Мартиндейл²⁵, имплицитно в этой цели «заложен тезис о том, что изображаемые объекты лишь отвлекают внимание и реальная цель живописи – уничтожить их. Эта легенда началась с импрессионистов и закончилась абстрактным экспрессионизмом и живописью цветовых пространств. Критики, такие как К. Гринберг, и художники, такие как М. Ротко, полагали, что легенда Гринберга будет существовать столько же, сколько существовала легенда Вазари. М. Ротко всерьез предполагал, что абстрактный экспрессионизм – это «искусство, которое будет существовать тысячу лет». Он действительно продержался на несколько лет больше, чем Тысячелетний рейх Гитлера, но уже к 1962 г. потерпел полный крах. Легенда Гринберга вела искусство не вперед, а в эволюционную ловушку. Доминирующее на сегодняшний день определение искусства Дж. Дики гласит: все то, что культурное сообщество называет искусством, является искусством²⁶. Проблема состоит в том, что согласно этому определению все может быть искусством. Э. Уорхол выставил коробку Брило как произведение искусства в 1960-х гг. Признание этого искусством побудило А. Данто провозгласить конец искусства. Под этим он имел в виду, что произведения искусства перестанут создаваться, – он говорил о том, что если все может быть представлено как произведение искусства, то легенды Вазари и Гринберга переста-

²³ *Мартиндейл К.* Эволюция и конец искусства как гегелианская трагедия // Психология. Журнал Высшей школы экономики (ЖВШЭ), 2007, т. 4, № 1. С. 117.

²⁴ *Greenberg С.* Art and culture: Critical essays. Boston: Beacon, 1961.

²⁵ *Мартиндейл К.* Эволюция и конец искусства как гегелианская трагедия // Психология. ЖВШЭ, 2007, т. 4, № 1. С. 117–118.

²⁶ *Dickie G.* Art and value: Themes in the philosophy of art. London: Blackwell, 2001.

ют существовать. Если все может быть искусством, то сам термин бессмыслен».

Мартиндейл трактует эволюцию искусства, движимую потребностью в новизне, – как *эволюционную ловушку*. «Без вариативности эволюция невозможна. Современная живопись, начиная с Э. Мане, хорошо иллюстрирует это²⁷. Любая инновация повышает силу воздействия, но вместе с тем сокращает возможность вариаций. Например, отказ Э. Мане от использования теней очевидным образом исключает одну из возможностей. Импрессионисты, такие как К. Моне или О. Ренуар, отказались от деталей и представили нам размытый образ мира. А. Матисс очень сильно сократил цветовой словарь живописи. А далее, переходя к абстракционистам, мы видим бесконечный путь более или менее случайного нанесения точек на полотно. Проблема состоит в том, что все такие попытки выглядят почти одинаково, поэтому получается, что вариации практически отсутствуют. Дальнейшая эволюция невозможна, и искусство умирает. Появившийся следом абстрактный экспрессионизм или живопись цветовых пространств не репрезентируют вообще ничего. Таким образом, живопись не может служить коммуникации. Учитывая, что искусство должно и сообщать что-то, и становиться все более новым, можно утверждать, что оно исчезло в 1960-х гг.». [К сходным выводам когда-то пришел и автор этих строк, проведя логико-дедуктивный анализ развития современной живописи – как последовательности гипертрофий отдельных аспектов ее языка²⁸. Но сейчас проблему эту он видит несколько иначе, о чем речь пойдет ниже.]

Невозможность создать какое-то новое направление в искусстве (сохраняя его коммуникативные функции) – все более ощущают *практики современного искусства*. Об этом говорят, в частности, результаты Ц. Авитала²⁹, который собрал сведения о 150 направлениях в мировом искусстве, появившихся на протяжении 1860–2000 гг. и фигурирующих в нескольких энциклопедиях. Распределив их по десятилетиям, он построил «кривую инноваций». Оказалось, что после появления импрессионизма число но-

²⁷ Martindale C. & Kwiatkowski J. The aesthetic merit of academic painting // R. Tomassoni (Ed.), *Psicologia generale e della letteratura alle soglie del III millennio*. Milano: Franco Angeli, 1998. P. 21–35.

²⁸ Махмудов Т.М., Петров В.М. Вопросы методологии эстетического анализа искусства. Ташкент: Фан, 1984. С. 197–229.

²⁹ Avital T. *Art versus non-art: Art out of mind*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2003.

вых направлений начинает стремительно расти, а в самом конце XX в. стремительно падает – до нуля³⁰. Это ли не свидетельство «конца искусства», или, по крайней мере, конца его инноваций?

Как утверждает Мартиндейл³¹, «мы живем в мире, в котором высокие искусства – поэзия, классическая музыка, живопись и скульптура – в скором времени исчезнут. Возможно, массовые искусства, такие как кино или популярная музыка, займут их место, хотя, конечно, этого еще не произошло. Мы дали такое определение высокому искусству, в котором подразумевалось, что искусство должно особым образом эволюционировать и особым образом умереть. Настало время, когда эстетика и критика принимают то, что можно было бы назвать трагическим концом искусства. Лучше согласиться с этим, чем продолжать лицемерно верить, что вещи, подобные современным “хэппенингам”, имеют хотя бы малейшее отношение к искусству. Эстетика должна занять место рядом с палеонтологией, а мы должны продолжать наши исследования».

2. Три уровня анализа – и три фундаментальные эволюционные тенденции

Мы и продолжим наши исследования, – но уже исходя из несколько иных предпосылок. Кстати, далеко не во всем можно согласиться с Мартиндейлом. В первую очередь, его тезис о необходимости коммуникации в искусстве, видимо, не абсолютен: ведь иногда искусство может просто оказывать определенное эмоциональное воздействие, без передачи каких-либо сведений, без предполагаемого Мартиндейлом «понимания», и тем не менее его социальное функционирование иногда оказывается достаточно обеспеченным. Мартиндейл же фактически редуцирует эту коммуникативную функцию к *диалогу между художником и реципиентом*. Разумеется, такая трактовка отвечает духу традиционного, классического подхода к искусству, но сохраняется ли его влиятельность в наши дни? (Ведь, скажем, ранее мыш-

³⁰ Петров В.М. Смена поколений как общесистемный процесс: коллективная изменчивость в природе, искусстве и науке об искусстве // Теория художественной культуры. Сб. науч. тр. Вып. 8 / Ред. Н.А. Хренов, В.И. Тасалов. М.: Гос. институт искусствознания, 2005. С. 208–245; Петров В.М. Социальная и культурная динамика: Быстротекущие процессы (Информационный подход). СПб.: Алетейя, 2008.

³¹ Мартиндейл К. Эволюция и конец искусства как гегелианская трагедия // Психология. ЖВШЭ, 2007, т. 4, № 1. С. 118.

ление тесно связывалось с деятельностью нейронных структур, целиком состоящих из органического вещества. Но теперь такая трактовка мышления представляется необязательной: широко распространены искусственные интеллектуальные структуры, работающие на неорганической основе. Быть может, подобные метаморфозы возможны и в сфере искусства?) Наконец, может быть, не следует ограничиваться анализом лишь одного фактора – коммуникативности искусства, а имеет смысл учесть и какие-то иные факторы?

Главное, что нас вдохновляет и вселяет надежду, – это предположение о высокой «живучести» искусства, каковое, скорее всего, подобно целому ряду иных феноменов, имеет сильные корни, а потому выживает – за счет должной *изменчивости*. [Так, в процессе биологической эволюции некоторые виды изменили ареал своего обитания, например, покинули море и перешли на сушу, с соответствующими структурными изменениями в их организмах.] Поэтому попробуем рассмотреть интересующую нас проблему «конца искусства» с более общих позиций.

Во-первых, нам следует проводить анализ не «гештальтно», говоря об искусстве в целом, «вообще», – но применительно к конкретным *уровням*, на которых оно функционирует. А во-вторых, представляется целесообразным обратиться к более строгой научной методологии, каковой мы считаем *теоретико-информационный подход*³².

Что касается *уровней функционирования* искусства, то их имеет смысл выделить *три*:

I. Уровень *отдельного приема*; ведь еще со времен русской формальной школы принято считать, что воздействие искусства на реципиентов базируется на использовании им вполне определенных, конкретных приемов.

II. Уровень *произведения как целого*; несомненно, для восприятия существенна также вся совокупность используемых в данном произведении приемов, система основных параметров (свойств, характеристик, etc.).

III. Уровень *культуры в целом*; имеется в виду совокупность функционирующих в социуме многочисленных произведений искусства, равно как и установок на их восприятие.

А вот касательно приложения *теоретико-информационного*

³² Petrov V.M. The information approach to human sciences, especially aesthetics // C. Martindale, P. Locher & V. Petrov (Eds.) Evolutionary and neurocognitive approaches to aesthetics, creativity, and the arts. Amityville, NY: Baywood Publishing Co., 2007. P. 129–149.

подхода, нам нет смысла описывать его сейчас подробно; достаточно лишь основных выводов из проделанного ранее анализа³³. Эти выводы заключаются в том, что имеются *три фундаментальные тенденции*, присущие поведению любой системы, будь то земляной червь, человек, общество, язык, вид искусства и т.д. (Эти три тенденции соответствуют трем свободным членам в уравнении, описывающем максимизацию «взаимной информации» между системой и окружающей ее средой, то есть их взаимное согласование.) Вот эти три тенденции:

1) «*Экспансия*» – стремление к увеличению энтропии системы, то есть в первую очередь – к росту разнообразия ее возможных состояний;

2) «*Идеализация*» – стремление к уменьшению условной энтропии (системы и среды), то есть к повышению точности поведения системы в ее взаимодействиях со средой;

3) «*Экономия ресурса*» (а в роли ресурса могут выступать самые разные субстраты: в физических системах – энергия либо вещество, в экономических системах – деньги, в социокультурных системах – талантливые люди, в психологических системах – количество выполняемых операций и т.п.); эту экономию можно осуществлять двумя способами: выбирая для системы такие состояния, в которых расход ресурса минимален, – либо обеспечивая увеличение притока ресурса в систему.

Далее мы будем иметь дело с конкретными примерами этих трех фундаментальных тенденций. А сейчас попытаемся *связать* эти *три тенденции* – с *тремя уровнями* нашего анализа. Разумеется, на каждом уровне (I, II и III) могут – и должны – действовать все три тенденции, но с одинаково ли важной ролью? Мы увидим, что, в самом деле, можно «привязать» к каждому (из трех) уровню – одну (из трех) названных тенденций, каковая будет главной для данного уровня. [Конечно, здесь важно также, что и тех, и других – именно три. А в плане методологическом получается, что такой подход близок к «привязке» двух классов приемов искусства: полного повторения и частичного повторе-

³³ Голицын Г.А., Петров В.М. Социальная и культурная динамика: Долговременные тенденции (Информационный подход). М.: КомКнига, 2005; Голицын Г.А., Петров В.М. Информация. Поведение. Язык. Творчество. М.: Изд-во ЛКИ, 2007; Петров В.М. Социальная и культурная динамика: Быстропротекающие процессы (Информационный подход). СПб.: Алетейя, 2008; Golitsyn G.A. & Petrov V.M. Information and creation: Integrating the «two cultures». Basel; Boston; Berlin: Birkhauser Verlag, 1995.

ния – к двум фазам восприятия произведения искусства: начальному отторжению нового объекта – и установлению информационного контакта с объектом³⁴. На первой фазе восприятия предпочтительнее использовать приемы простого повторения, чтобы привлечь внимание реципиента, а на второй фазе – приемы повторения частичного, чтобы удержать это внимание, – хотя, в принципе, любые приемы могут использоваться на каждой из этих фаз.] Так какая же *тенденция* будет *главной* на каждом из трех уровней анализа – несмотря на желательность реализации каждой тенденции на каждом уровне?

Первый (I) уровень, отвечающий *приемам искусства*, является «основополагающим» для любого произведения искусства (а следовательно, и для любого вида искусства в целом): ведь именно приемы делают возможным его восприятие и социальное функционирование. Равным образом в «мире фундаментальных тенденций» первая из них (экспансия) создает основу для реализации двух других тенденций, – поскольку как раз на базе наличного разнообразия системы она может осуществлять свое более точное поведение (вторая тенденция), равно как и экономию ресурса, имеющегося в ее распоряжении (третья тенденция). Стало быть, на уровне приемов должна доминировать тенденция *экспансии*.

На втором же (II) уровне, соответствующем *произведению искусства в целом*, очевидно, должно происходить главным образом согласование общего его духа – со всем социально-психологическим «климатом», с той средой, в которой этому произведению предстоит функционировать. В мире же фундаментальных тенденций это отвечает *«идеализации»* – точности (хотя отнюдь не обязательно точности полной) поведения системы, реагирующей на изменения окружающей среды. Так что, видимо, именно *«идеализацию»* следует считать главной тенденцией для данного уровня.

Наконец, на третьем (III) уровне, где мы имеем дело с *культурой в целом*, должно производиться надлежащее распределе-

³⁴ Голицын Г.А. Информация и творчество: на пути к интегральной культуре. М.: Русский мир, 1997. С. 244–280; Голицын Г.А., Петров В.М. Информация. Поведение. Язык. Творчество. М.: Изд-во ЛКИ, 2007. С. 65–88; Golitsyn G.A. & Petrov V.M. Information and creation: Integrating the «two cultures». Basel; Boston; Berlin: Birkhauser Verlag, 1995. P. 154–157; Petrov V.M. Forms – emotions – functions – preferences (Information approach) // J.C. Chen & K.C. Liang (Eds.), Proceedings of the 2005 International Symposium on Empirical Aesthetics: Culture, arts and education. Taipei: National Taiwan Normal University, 2005. P. 70–87.

ние объектов культуры – по видам, жанрам, направлениям и т.п. А в мире фундаментальных тенденций этому соответствует наиболее *экономное расходование* системой имеющегося у нее *ресурса* (в частности, ресурса свободного времени, внимания и энергии реципиентов, а также энергии художников). Скорее всего, этой тенденции и суждено стать главной на данном уровне.

Далее мы покажем, каким образом каждая тенденция, работая на своем уровне, приводит к специфическому «*ключевому*» (для каждого уровня) *эволюционному феномену*. А уж приведут ли эти феномены к «концу искусства» – покажет предстоящий анализ.

3. Уровень отдельных приемов: продление жизни, но не беспредельное

На этом уровне главной из *фундаментальных эволюционных тенденций* является *экспансия*, то есть расширение диапазона состояний, доступных при использовании каждого конкретного приема.

Уже теоретики русской формальной школы (Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский и др.) отмечали, что любой прием рано или поздно «*автоматизируется*», то есть, попросту говоря, становится скучным для реципиентов, а посему – либо как-то развивается, изменяется, либо умирает. Стало быть, художники (поэты, композиторы и т.д.) должны:

а) *не пользоваться* одним и тем же приемом *слишком часто*³⁵;

б) *изменять* основные *параметры* приема; именно этот путь и станет главным для нашего эволюционного анализа.

Естественно, изменчивость эта всегда имеет какие-то *пределы*. Как эта изменчивость может реализовываться? – Только за счет *двух способов*:

1) можно осуществлять движения «туда-сюда», то есть более или менее *периодически сдвигать* данный прием по некоему континууму его параметров, скажем, влево либо вправо;

2) можно *расширить* сам *диапазон значений* параметра, в котором допустимо находиться данному приему; именно это и соответствует нашей фундаментальной *тенденции экспансии*.

³⁵ Petrov V.M. Devices of art: optimal frequency of occurrence (information approach) // R. Tomassoni (Ed.) La psicologia delle arti oggi. Milano: Franco Angeli, 2002. P. 43–48.

Обычно эволюция искусства (да и не только искусства) использует *одновременно оба способа*. Потому-то и наиболее распространенный вариант эволюции отдельно взятого параметра, характеризующего какой-то прием искусства, – это *колебательный процесс*, протекающий на фоне *монотонного долговременного тренда*. И вот его-то предел и должен нас интересовать – с точки зрения «конца искусства» (на данном уровне – «конца приема»). Сказанное проясняется, когда мы обратимся к конкретному примеру – эволюции такого поэтического приема, как *рифма* в современном русском стихосложении³⁶.

В крупномасштабном эмпирическом исследовании, посвященном этой теме, изучалась *выборка*, репрезентировавшая «*массовую*» поэзию – опубликованную в московских и петербургских журналах начиная с 1800 г. и до наших дней, по 30 стихотворений за каждый год (всего – 6000 стихов). Сущность проверявшейся гипотезы (имевшей, естественно, информационную «окраску») можно, несколько огрубляя, выразить следующим образом: в каждый момент эволюции поэты стремятся «*опробовать*» различные варианты изменения данного приема (рифмы), дабы избежать эффекта «автоматизации», – но далеко не все из этих инноваций оказываются «успешными». Вступает в действие «обратная связь», – например, реализуемая через реакции реципиентов (читателей, критиков и др.). Поэтому некоторые попытки становятся успешными, а другие – «глохнут». Благодаря такой обратной связи возникает *циклический процесс* – движение «туда-сюда», осуществляемое в континууме неких основных рифменных параметров.

В роли *рифменных параметров* выступали те три характеристики, которые ранее были теоретически обоснованы (то есть выведены логико-дедуктивно с позиций психологии и поэтики),

³⁶ *Копцик В.А., Рыжов В.П., Петров В.М.* Этюды по теории искусства: Диалог естественных и гуманитарных наук. М.: ОГИ, 2004. С. 300–302; *Петров В.М.* Между аналитизмом и синтетизмом: измерения 50-летних циклов в истории и в искусстве // Циклы в истории, культуре, искусстве / Отв. ред. Н.А. Хренов. М.: Гос. институт искусствознания, 2002. С. 191–214; *Mazhul L.A., Kamensky O.V. & Petrov V.M.* Rhyme as a device to glue segments of a poetic oeuvre: the information-based model and its empirical verification // A. Fusco & R. Tomassoni (Eds.). I processi creativi, artistici e letterari. Milano: Franco Angeli, 2007. P. 266–282.

а их существенность для восприятия была подтверждена психологическими экспериментами³⁷:

– *P* («*Place*») – *местоположение* рифмы, то есть удаленность центра созвучия от правого края строки (измеряемая числом фонем);

– *R* («*Richness*») – *богатство* рифмы, то есть число фонем, составляющих созвучие;

– *D* («*Deviation from exactness*») – *отклонение* рифменного созвучия от точного, то есть число различающихся фонем в созвучии.

Каждый из этих параметров, согласно проверявшейся гипотезе, должен был испытывать эволюцию, содержащую *два основных компонента*:

1) *долговременный тренд*, обусловленный «имманентным» развитием данного поэтического приема, то есть его надлежащей «разработкой», с целью усилить возможности его воздействия на реципиента, а в системном плане – с целью реализовать *экспансию* (расширить диапазон доступных системе состояний), являющаяся главной для данного уровня *фундаментальной эволюционной тенденцией*;

2) *периодические колебания* относительно этого тренда, вызванные «удачами и неудачами» при попытках (осуществляемых поэтами в массовом порядке) отойти от тренда – ускорить его либо замедлить обозначенную долговременную тенденцию.

Построенные *эволюционные кривые* (для средних значений за год, для каждого из трех параметров, по эмпирическим данным³⁸ полностью подтвердили эту гипотезу. Фрагменты эволюционных кривых (для 1800–1980 гг.) приведены на рис. 1.

Сейчас для нас в этих кривых главное то, что каждая кривая действительно обнаруживает *монотонный долговременный рост* (вполне отвечающий тенденции экспансии), – но рост этот *стремится к насыщению*, то есть к своему исчерпанию. Стало быть, рано или поздно основные параметры рифмы достигнут

³⁷ *Копчик В.А., Рыжов В.П., Петров В.М.* Этюды по теории искусства: Диалог естественных и гуманитарных наук. М.: ОГИ, 2004. С. 261–295; *Mazhul L.A., Kamensky O.V. & Petrov V.M.* Rhyme as a device to glue segments of a poetic oeuvre: the information-based model and its empirical verification // A. Fusco & R. Tomassoni (Eds.). *I processi creativi, artistici e letterari*. Milano: Franco Angeli, 2007. P. 266–282.

³⁸ *Шепелева С.Н.* Эволюция русской рифмы (Опыт статистического исследования) // Проблемы структурной лингвистики. 1985–1987. М.: Наука, 1989. С. 325–340.

своих *верхних пределов*, изменяться дальше будет некуда, и рифма *исчезнет* – из-за невозможности дальнейшего развития.

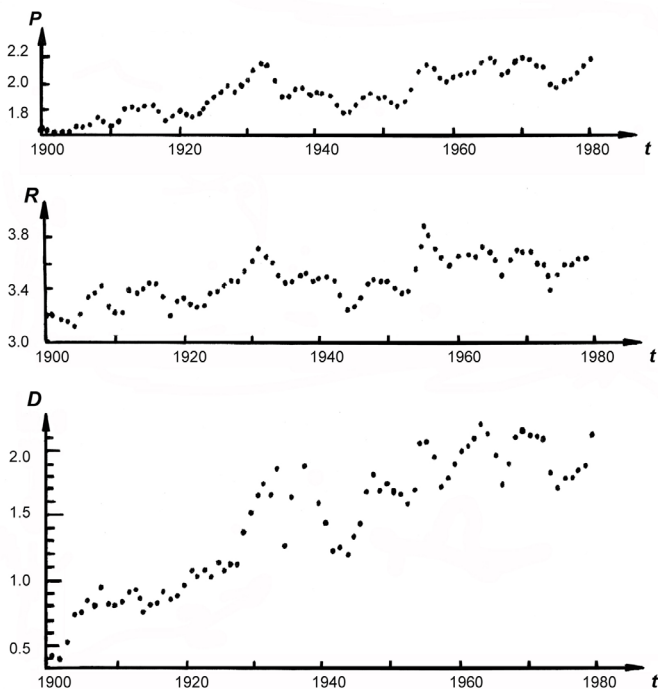


Рис. 1. Фрагменты эволюционных зависимостей для трех параметров русской рифмы: местоположение (P), богатство (R) и отклонение созвучия от точного (D)

Так что недаром еще в 1834 г. великий Пушкин предвидел исчерпание возможностей русской рифмы и ее смерть: «Думаю, что со временем мы обратимся к белому стиху. Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. *Пламень* неминуемо тащит за собою *камень*. Из-за *чувства* выглядывает непременно *искусство*. Кому не надоели *любовь* и *кровь*, *трудный* и *чудный*, *верный* и *лицемерный*, и проч.»³⁹. Однако, если экстраполировать представленные на рис. 1 эволюционные кривые, то можно сде-

³⁹ Пушкин А.С. Путешествие из Москвы в Петербург // Соч.: В 10-ти т. М.: Изд-во АН СССР, 1958. Т. 7. С. 298.

лать вывод, что русская рифма умрет лишь еще через несколько десятилетий. Такая ее живучесть обусловлена, прежде всего, благоприятными для рифмовки свойствами русского языка (и главным здесь является отсутствие фиксированного ударения на каком-то слоге слова, а также отсутствие фиксированного порядка слов в предложении). В этом отношении показателен контраст с французской поэзией, которая в XX столетии практически рассталась с рифмой. (Фиксированное ударение на последнем слоге каждого слова, свойственное французскому языку, налагает сильные ограничения на продуцирование новых рифм.)

В конце концов, неизбежное достижение рифмой *предела развития* ясно даже из того, что она не может перешагнуть левую границу строки. В самом крайнем варианте рифма может охватить даже всю строку, как это было у Б. Пастернака (пример Э.С. Паперного):

Загаром крылся виноград –
Забором крался конокрад,

или у автора этих строк:

О романтические бредни!
Ароматическое бренди...

Однако столь экзотический вариант рифмы мало приспособлен для широкого применения.

Существуют ли какие-то способы *выхода из* данного *тупика*? А ведь рифма является одним из важнейших приемов для современной русской поэзии. Во-первых, она обозначает границу строки, благодаря чему обеспечивается восприятие строки как некоей «малой целостности», соответствующей временному интервалу не более 3–4 секунд. А во-вторых, рифма служит связыванию указанных «малых целостностей» друг с другом, благодаря чему становится возможной целостность всей строфы. Так что же можно сделать для *продления срока жизни* столь важного приема? – Очевидно, тут можно возлагать надежды на:

1) Изобретение *новых способов* рифмовки, более свободных от «предельных ограничений» – либо, по крайней мере, способных существенно отодвинуть эти ограничения. Например, в XX в. русская поэзия обогатилась так называемой «Z-рифмой» – комбинированием женского окончания с мужским, либо дактилическим, либо даже гипердактилическим (то есть в од-

ной из рифмующихся строк ударение падает на последний слог, а в другой строке – на предпоследний, либо третий от конца, либо даже четвертый). Такие рифмы иногда встречались уже у В. Маяковского:

От мух кисея...
Лампы сияют...

По-видимому, таким способам рифмовки принадлежит будущее (ближайшее), ибо они обогащают выразительные возможности рифмы и продлевают ее функционирование.

2) Поиски новых *функциональных эквивалентов* рифмы, способных выполнять хотя бы некоторые из ее функций. Например, в так называемом «свободном стихе» мы видим весьма изощренные средства для того, чтобы обозначить текст как стихотворный, то есть разбитый на строки: тут и частое повторение редко употребительных слов, и другие специфические ритмические и лексические способы⁴⁰. Благодаря этому реципиент стремится воспринимать некие «малые целостности» (строки, каждая из них видится сначала отдельно, но потом – «в связке» с другими). Именно такая сегментация приводит к «феномену идентичности» – созданию установки на восприятие текста как поэзии, а не прозы.

По-видимому, подобные «обходные пути» свойственны и другим приемам. Во всяком случае, благодаря активизации поисков новых выразительных средств, художники могут получить определенные возможности *продлить жизнь* некоторых приемов.

Что касается «*собственно технологических*» средств искусства, то тут, конечно же, возможны различные инновации – такие как новые пигменты в живописи, новые электронные возможности в музыке, новые материалы в архитектуре, etc. Тем не менее, подобные инновации обычно не приводят к новым творческим достижениям. Более того, некоторые историки искусства⁴¹ считают, что здесь, в основном, уже достигнуты «конечные точки» технологического развития, например, масляная техника в живописи, а также орган и фортепиано в музыке.

⁴⁰ Корытин Н.Н. Ритмика смысла. Поэзия Д.Г. Лоренса и проблема структуры свободного стиха // Искусствознание и теория информации / Ред. В.М. Петров и А.В. Харуто. М.: Красанд, 2009. С. 321–332.

⁴¹ Флоренский П.А. Иконостас // Соч.: В 4 т. М.: Мысль, 1996. Т. 2. С. 419–526.

4. Уровень художественного произведения: достижение предела чувственности

Основным свойством (по крайней мере с психологической точки зрения), характеризующим произведение как целостность, является его преимущественная *ориентация на «аналитический» либо «синтетический» стиль*, то есть лево- либо правополушарное мышление⁴². Степень ориентации произведения на один из указанных полюсов должна более или менее совпадать с этой степенью у всего социально-психологического «климата» общества. Это соответствует тенденции «*идеализации*» – главной, для данного уровня, из *фундаментальных эволюционных тенденций*. [Континуум «анализм – синтетизм» близок к тому, который рассматривает К. Мартиндейл (*conceptual vs primordial*): «концептуальное» – «примордиальное», или, что почти то же, чувственное⁴³, хотя, конечно, эти подходы отличаются и по исходным предпосылкам, и по используемым измерительным процедурам.]

На протяжении последних трех десятилетий было выполнено множество исследований (как психологического, так и искусствоведческого характера), посвященных обозначенной *асим-*

⁴² *Маслов С.Ю.* Асимметрия познавательных механизмов и ее следствия // Семиотика и информатика (Сб. науч. ст.). М.: ВИНТИ, 1983. Вып. 20. С. 3–34; *Петров В.М.* Между анализмом и синтетизмом: измерения 50-летних циклов в истории и в искусстве // Циклы в истории, культуре, искусстве / Отв. ред. Н.А. Хренов. М.: Гос. институт искусствознания, 2002. С. 191–214; *Петров В.М.* Количественные методы в искусствознании. Учебное пособие для студентов. М.: Академический проект, 2004; *Петров В.М.* Смена поколений как общесистемный процесс: коллективная изменчивость в природе, искусстве и науке об искусстве // Теория художественной культуры. Сб. науч. тр. / Ред. Н.А. Хренов, В.И. Тасалов. М.: Гос. институт искусствознания, 2005. Вып. 8. С. 208–245; *Петров В.М.* Социальная и культурная динамика: Быстротекущие процессы (Информационный подход). СПб.: Алетейя, 2008; *Petrov V.M.* Evolution of art and brain asymmetry: A review of empirical investigations // G.C. Cupchik & J. Laszlo (Eds.). Emerging visions of the aesthetic process: Psychology, Semiology, and Philosophy. New York: Cambridge University Press, 1992. P. 255–268; *Petrov V.M.* Creativity in art: Stylistic waves and monotonic evolutionary trends (Information approach) // Bulletin of Psychology and the Arts, 2001. Vol. 2. N 1. P. 30–33.

⁴³ *Martindale C.* The clockwork muse: The predictability of artistic change. New York: Basic Books, 1990. *Петров В.М.* Количественные методы в искусствознании. Учебное пособие для студентов. М.: Академический проект, 2004.

метрии, то есть «приписке» каждого произведения искусства к первому либо ко второму полюсу указанной оппозиции. Главным предназначением измерительных процедур, разрабатывавшихся для подобной «приписки», было их использование в работах по эволюции искусства. Нам удалось разработать такие процедуры, основанные на экспертных оценках каждого произведения (либо всего творчества какого-то художника, композитора, поэта, etc.) по определенному набору шкал – параметров, характеризующих стилевую «склонность» к аналитическому либо синтетическому полюсу. При этом разработанные процедуры были свободны от субъективизма экспертов, потому что удалось «калибровать» оценки каждого эксперта по каждой шкале – и тем самым элиминировать возможные субъективные искажения при оценке произведений.

Применяя такие измерения, стало реальным строить эволюционные кривые, описывающие стилевую изменчивость в различных видах искусства – как западноевропейского, так и русского, на протяжении XIV–XX вв.: **музыки, живописи, поэзии, архитектуры** и др. Каждая (без исключений!) из построенных эволюционных зависимостей полностью отвечала и нашей информационной модели, и модели К. Мартиндейла (1990) – она содержала *два компонента*:

– *долговременный монотонный тренд* – уменьшение тяготения к аналитизму, то есть ослабление признаков левополушарности и, соответственно, рост черт правополушарных;

– *периодические осцилляции* на фоне этого тренда, то есть сменяющие друг друга волны стилевого аналитизма и синтетизма; этот колебательный процесс всегда имел период 48 ± 2 года, что соответствует смене поколений: отцы – сыновья – отцы... – как в художественной жизни, так и во всей социальной жизни (ведь доминирование каждого поколения обычно длится 20–25 лет, будучи детерминировано репродуктивным циклом человека).

Сосредоточимся на *долговременном тренде*, – поскольку именно он способен определить *долгосрочную перспективу* художественного развития. На рис. 2 приведены примеры такого тренда, относящиеся к стилевой эволюции русской и французской живописи на протяжении XVIII–XX вв.⁴⁴ Для построения этих кривых были использованы данные, характеризующие

⁴⁴ Gribkov V.S. & Petrov V.M. Hemispherical asymmetry in creativity: Long-range trend in painting // V.P. Ryzhov (Ed.). Empirical aesthetics: Informational approach. Taganrog: Taganrog State University of Radio Engineering, 1997. P. 125–133.

7 основных стилевых параметров наиболее известных художников, создававших свои произведения в каждой половине столетия (из указанного временного диапазона), то есть находившихся в это время в возрасте старше 20 лет. Параметры эти – применительно к творчеству каждого художника – определялись посредством вышеупомянутой измерительной процедуры (свободной от субъективизма экспертов). А элиминация вкладов, которые могли бы быть обусловлены периодическими стилевыми осцилляциями, обеспечивалась усреднением измеряемых величин по 50-летиям (так что на каждое полустолетие приходились обе половинки 48–50-летних стилевых волн, и они должны были уравновешивать друг друга). В изучавшуюся выборку вошли:

- за 1751–1800 гг. – 7 русских и 6 французских художников;
- за 1801–1850 гг. – 10 русских и 12 французских художников;
- за 1851–1900 гг. – 32 русских и 26 французских художников;
- за 1901–1950 гг. – 29 русских и 15 французских художников.

Для каждого художника был рассчитан его «индекс асимметрии творческого процесса» **К** – на базе измерений параметров его творчества. Этот индекс мог изменяться в диапазоне от –1 до +1, при полном доминировании правополушарных стилевых черт и левополушарных черт соответственно. Будучи усреднены по всем художникам, активная творческая жизнь которых (то есть пребывание в возрасте старше 20 лет) хотя бы частично приходилась на каждое рассмотренное полустолетие, эти индексы и привели к итоговым «индексам асимметрии» – для русской и французской живописи, показанным на рис. 2.

Как нетрудно видеть, обе зависимости обнаруживают *монотонное падение*, полностью согласующееся с теоретическими предсказаниями. Причем у французской живописи это падение – гораздо круче, чем у русской живописи, что также согласуется с теорией (крутизна эта обусловлена вполне определенными социальными причинами)⁴⁵. Дело в том, что система каждой нацио-

⁴⁵ Petrov V.M. The expanding Universe of Literature: Principal long-range trends in the light of an informational approach // L. Dorfman, C. Martindale & V. Petrov (Eds.). Aesthetics and innovation. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007. P. 397–425.

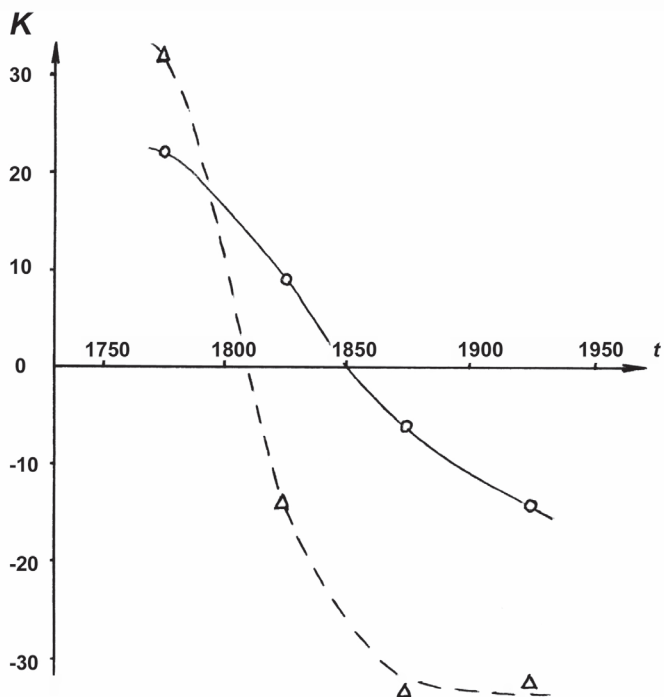


Рис. 2. Долговременный тренд асимметрии (индекс К) во французской (треугольники) и русской (кружки) живописи

нальной культуры подчиняется общему закону – *дивергентному развитию*, то есть взаимному «отталкиванию» ее подсистем: науки, политики, правил повседневной жизни и т.д. (Ниже нам еще предстоит столкнуться с иным обликом данного феномена.) А поскольку для большинства культурных подсистем характерен долговременный рост роли аналитических (левополушарных) процессов, некоторые другие культурные подсистемы должны – согласно дивергентной закономерности – стремиться хотя бы к частичной компенсации этого тренда подавляющего большинства. Несомненно, искусство относится к числу таких «компенсирующих подсистем». А значит, для него должен быть характерен вполне определенный долговременный тренд – рост синтетизма, *правополушарной ориентации*. Этот теоретический вывод был поддержан многими эмпирическими исследования-

ми; равным образом он согласуется с теоретическими выводами К. Мартиндейла и его эмпирическими данными⁴⁶.

Но что важнее всего для нас сейчас – так это видимое совершенно явственно стремление каждой кривой – к насыщению в XX в., то есть фактически *прекращение роста* правополушарности. Дальнейшее развитие в этом направлении становится невозможным. Стало быть, становится очень маловероятным и продуцирование дальнейших инноваций. Невозможность дальнейшего роста синтетизма связана с достижением столь высокой степени разупорядочения в перцептивном мире примордиального (чувственного) мышления, что, по Мартиндейлу, никакие попытки переструктурирования имеющегося материала уже не способны спасти ситуацию⁴⁷. Действительно, примеры подобного разупорядочения в живописи наблюдаются в произведениях уже упоминавшегося абстрактного экспрессионизма, расцветшего в середине XX в. Они наполнены хаотическими цветовыми пятнами, которые иногда являются следами кисти художника; разумеется, подобные произведения «говорят ни о чем». Полное отсутствие упорядоченности в структуре произведения делает нереальной какую-либо коммуникацию, быть может, за исключением определенной социальной *семиотической «конвенции»* – договоренности о том, что данное произведение способно означать, скажем, радость либо ненависть. Естественно, эту конвенцию могут поддерживать какие-то выразительные средства, например, выбор спектральных цветов. Однако прибегать к помощи такой конвенции – это путь *подмены* художественного произведения – его *теоретической концепцией*. Но это – путь к *концептуализму*, каковой чаще всего трактуется как не-искусство.

Во всяком случае, это путь к неким принципиально *новым видам искусства* (хотя многие эстетики отказывают концептуализму в принадлежности к художественной сфере). Иными словами, мы говорим о неких радикальных изменениях во всей системе культуры! Но тут наше рассмотрение фактически переходит к следующему, третьему уровню анализа.

⁴⁶ *Martindale C.* The clockwork muse: The predictability of artistic change. New York: Basic Books, 1990.

⁴⁷ Там же.

5. Уровень культуры в целом: исчерпание нынешней номенклатуры – но рефлексия?

Основная *эволюционная закономерность*, действующая на этом уровне, имеет *«ресурсный»* характер и является как раз той самой *«дивергенцией»*, которую мы уже мимоходом упоминали. Ее «ресурсная сущность» заключается в том, что по мере развития любой системы, увеличивается размер ресурса, находящегося в ее распоряжении, а это приводит к *перераспределению* ее объектов по подсистемам («ветвям»). Постепенно отпадает необходимость в «совмещении» разных функций – в одном объекте, и происходит «ветвление» системы, появляются все новые «ветви», «веточки» и т.д. (А в итоге расходование ресурса оказывается более экономичным: каждая «ветвь» объектов отвечает своей собственной «экологической зоне», организуя свое «пропитание» на базе собственного ресурсного источника.)

Ранее нам уже приходилось подробно рассматривать процессы такого рода⁴⁸, свойственные всевозможным развивающимся системам – от биологических видов до видов искусства. Последние неоднократно демонстрировали подобные *«расщепления»* – например, когда живопись «отпочковала» от себя особую, «рисуночную» ветвь – графику, а также когда театр отпочковал «бессловесную» ветвь – балет. Во всех таких случаях дивергенция становится возможной тогда, когда новая ветвь достаточно «созрела» для автономного существования, то есть уже обеспечила себя достаточным ресурсом. (А роль такового, в случае какого-то вида искусства, может играть, в частности, совокупность наработанных приемов воздействия на реципиентов.)

Каждый вид искусства (и даже каждый жанр, а иногда – каждое направление) стремится отпочковаться в сторону «кормления» за счет своей собственной *модальности восприятия* – либо группы модальностей. До чего же может, в пределе, пойти такое последовательное «расщепление» системы искусства? – Очевидно, тут нам

⁴⁸ Голицын Г.А., Петров В.М. Социальная и культурная динамика: Долговременные тенденции (Информационный подход). М.: КомКнига, 2005; Petrov V.M. Perspectives of cultural evolution: Methodology of long-range and super long-range forecasting (Information approach) // Rivista di Psicologia dell'Arte, 2004. Vol. 15. P. 71–102; Petrov V.M. The expanding Universe of Literature: Principal long-range trends in the light of an informational approach // L. Dorfman, C. Martindale & V. Petrov (Eds.). Aesthetics and innovation. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007. P. 397–425.

не обойтись без *совместного описания* модальностей восприятия – и тех специальных объектов (произведений искусства), которые способны осуществлять тренировку этих модальностей. К счастью, как раз такое описание имеется в нашем распоряжении⁴⁹. Оно опирается на *базовую номенклатуру* видов *информационной деятельности*, выполняемой реципиентами (и подлежащих обеспечению соответствующей тренировкой), которая включает в себя:

– два основных типа переработки информации, то есть работа на данном уровне иерархической структуры – либо передача информации наверх, на следующий уровень;

– два вида используемых символов, то есть «гештальты» (образы) – либо объектные признаки;

– три ступени памяти – оперативная, долгосрочная и промежуточная;

– две степени объектной сложности, то есть особое внимание к одному объекту – либо к совокупности объектов;

– два вида объектной упорядоченности – в пространстве либо во времени;

– два основных информационных канала – визуальный либо акустический.

В итоге, потенциально существуют $2 \times 2 \times 3 \times 2 \times 2 \times 2 = 96$ базовых видов информационной деятельности, не считая их возможных «сочленений» в одних и тех же объектах. А кроме того, вдобавок к таким «собственным» («исконным») видам «трениговой» деятельности, интересующие нас объекты способны выполнять также и всевозможные «побочные» функции, например, прагматические. Скажем, прозаическое произведение может нести полезные сведения о каких-то реально происходивших событиях, картина может изображать определенный ландшафт, etc. Так что число возможных видов информационной деятельности, подлежащих тренировке, станет еще больше!

Конечно, далеко не все из возможных комбинаций в состоянии сформировать более или менее устойчивые, жизнеспособные образования – в основном из-за несовместимости (либо плохой совместимости) указанных компонентов. Тем не менее многие классы объектов, способных осуществлять тренировку описанных базовых

⁴⁹ Golitsyn G.A., & Petrov V.M. Information and creation: Integrating the «two cultures». Basel; Boston; Berlin: Birkhauser Verlag, 1995; Petrov V.M. Forms – emotions – functions – preferences (Information approach) // J.C. Chen & K.C. Liang (Eds.). Proceedings of the 2005 International Symposium on Empirical Aesthetics: Culture, arts, and education. Taipei: National Taiwan Normal University, 2005. P. 70–87.

вых видов деятельности, практически реализовались в определенных *видах искусства, жанрах, направлениях*, etc., например:

– тренировка процессов, протекающих на данном уровне информационной иерархии, при работе с конкретными образами, причем с комбинациями нескольких образов, в режиме оперативной памяти, на основе визуального канала и упорядочения объектов в пространстве; такой тренинг реализуется некоторыми жанрами фигуративной живописи (в частности, натюрмортом и интерьером), а также некоторыми объектами архитектуры;

– такой же тренинг, но с использованием упорядочения во времени, реализуется в танце;

– почти такой же тренинг, но с использованием акустического канала и упорядочения в пространстве, реализуется в некоторых жанрах поэзии;

– такой же тренинг, но основанный на упорядочении во времени, соответствует большинству жанров прозы, etc.

Дальнейшую жанровую классификацию можно получить, принимая в расчет конкретные модальности каждого информационного канала, например, такие, как черно-белое зрение, цветовое зрение, аккомодация, конвергенция (сведение глазных осей) и т.п., – благодаря чему, в частности, изобразительное искусство «расщепляется» на графику, различные жанры живописи и т.д. В итоге оказывается охваченной вся *система видов искусства*, их жанров и даже отдельных направлений⁵⁰. А что в этой системе происходит сейчас? [Приводя примеры, мы намеренно не касались побочных функций, упоминавшихся нами выше. Ведь нас интересует не столько нынешнее состояние искусства, сколько перспектива, когда несомненно произойдет полное «почкование», и в поле искусства останутся только его «собственные» («исконные») объекты.]

Главной особенностью современного этапа развития системы культуры является приближение к *полной номенклатурной завершенности*. [А **propos**, этот тезис поддерживают и цитировавшие выше данные Ц. Авитала о прекращении появления новых художественных направлений к 2000 г.⁵¹] Процесс расщепления системы (ее почкования) дошел до такой стадии, на которой все «вакансии» уже практически реализованы – и заняты надлежащими объектами. («Свято место пусто не бывает!») Означает ли

⁵⁰ Golitsyn G.A. & Petrov V.M. Information and creation: Integrating the «two cultures». Basel; Boston; Berlin: Birkhauser Verlag, 1995.

⁵¹ Avital T. Art versus non-art: Art out of mind. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2003.

это конец эволюции? Не подтверждается ли этим – уже на уровне системы культуры в целом – «конец искусства» по Мартиндейлу?

Думается, все же и в данной ситуации могут появиться шансы создания *новых вакантных мест* в этой системе, отвечающих *новому витку* эволюционного процесса!

Уже в предыдущих разделах можно было найти некоторые намеки на возможные пути к таким новым вакантным местам. Так, говоря (раздел 3) о функциональных *эквивалентах* традиционных приемов, мы имели в виду, среди допустимых вариантов, создание неких *суперструктур*, надстраиваемых над данным эстетическим объектом, которые служили бы индикаторами для «привязки» данного объекта – к определенному виду искусства либо жанру, например, к поэзии. А затем, ведя речь о социальной семиотической «конвенции» касательно каких-то эстетических объектов (элементов концептуального искусства – см. раздел 4), мы также фактически имели дело с некими суперструктурами, надстраиваемыми над произведениями (хотя порой эти суперструктуры могут даже заменять само произведение). Такие возможности наводят на мысль о целесообразности рассмотреть *общую проблему суперструктур* – как компонентов «*вертикального измерения*», свойственного Культурному Универсуму.

Дело в том, что этот Универсум обладает не только горизонтальным измерением, с которым мы дотоле имели дело, то есть набором объектов (скажем, художественных произведений либо видов искусства), лежащих в данной плоскости. Существует еще и другая ось – так называемое «вертикальное измерение», отвечающее «*возвышению*» нашей духовной жизни. Отметим, что сама концепция «вертикального измерения» и возвышения – как прогрессивного подъема вдоль этой оси – является достаточно общей. Концепция эта распространяется на системы и объекты как Природы, так и Культуры, например, на молекулы газа в сосуде, а также на культурное поведение населения и т.п.⁵²

⁵² Голицын Г.А., Петров В.М. Социальная и культурная динамика: Долговременные тенденции (Информационный подход). М.: КомКнига, 2005; Golitsyn G.A. «High» art and «low» art: The systemic role of an elite subculture // *Jornal of Russian and East European Psychology*, 2000. Vol. 38, N 3. P. 28–44; Petrov V.M. «High» against «Low»: Hierarchies in Nature, Culture and Art (Information approach) // *Bulletin of Psychology and the Arts*, 2002. Vol. 3. N 1. P. 3–9; Petrov V.M. The expanding Universe of Literature: Principal long-range trends in the light of an informational approach // L. Dorfman, C. Martindale & V. Petrov (Eds.). *Aesthetics and innovation*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007. P. 397–425.

Эта концепция была введена Г.А. Голицыным (2000), который предложил характеризовать «высоту» каждого объекта или явления – вполне определенным *количественным индикатором – энтропией*, оценивающей степень редкости каждого объекта, либо его элемента, либо состояния системы, – и одновременно оценивающей те усилия, которые требуются для достижения этого состояния (получения объекта), считаемого высоким. Разумеется, индикатор этот описывает лишь условие, *необходимое* для приписки объекта (элемента, явления) к числу «высоких», – но не условие *достаточное*. (Для дедукции последнего надо обращаться к корням информационного подхода – к исходной задаче о выживании системы⁵³.)

Любая достаточно сложная развивающаяся система (и система культуры не составляет здесь исключения) обладает *долговременной тенденцией* – склонностью к постоянному *возвышению*: ее эволюция направлена ко все более высоким и *высоким состояниям*⁵⁴. Как *практически реализуется* эта тенденция? – Тут будет целесообразно остановиться на двух моментах.

Во-первых, главный, и притом универсальный способ организовать возвышение – прибегнуть к помощи *рефлексии*. В широком, информационном понимании, рефлексия – это «превращение *средства в цель*, или, выражаясь языком теории управления, <...> превращение *условий управления в объект управления*, перенос управления со следствия на причину»⁵⁵. Конкретные процессы, относящиеся к данному чрезвычайно универсальному феномену, характерны для самых разных систем: от биологической эволюции до развития технологий, цивилизаций, психической жизни, культуры и искусства. А наиболее эффективный путь для реализации рефлексии – надстраивать *суперструктуры*: каждый данный уровень деятельности используется как база для построения некоего более высокого уровня, управляющего деятельностью предыдущего уровня, и т.д.

⁵³ Голицын Г.А., Петров В.М. Социальная и культурная динамика: Долговременные тенденции (Информационный подход). М.: КомКнига, 2005.

⁵⁴ Там же; Petrov V.M. «High» against «Low»: Hierarchies in Nature, Culture and Art (Information approach) // Bulletin of Psychology and the Arts, 2002. Vol. 3. N 1. P. 3–9.

⁵⁵ Голицын Г.А., Петров В.М. Социальная и культурная динамика: Долговременные тенденции (Информационный подход). М.: КомКнига, 2005. С. 89.

А во-вторых, в частном случае таких систем, в которых задействована человеческая психика, магистральной линией для «возвышения» является *рост аналитизма*, то есть усиливающаяся роль левополушарных процессов. И недаром Г.А. Голицын⁵⁶ озаглавил один из параграфов своей работы: «Левое и правое как верх и низ»! А стало быть, фигурировавшие выше *суперструктуры* должны базироваться на *аналитических процессах*.

Эти два момента – что они означают в приложении к эволюции системы культуры? Вывод очевиден: в этой системе неизбежно должны появиться такие виды деятельности, как *интенсивная аналитическая рефлексия*, надстраиваемая над художественной деятельностью. Конечно, те или иные рефлексивные процессы всегда (или почти всегда) присутствовали в таких сферах, как эстетика, искусствознание и художественная критика, причем роль рефлексии постоянно росла⁵⁷. А в современной художественной жизни теоретические документы, манифесты порой оказываются более важными, чем сами произведения искусства. (Недаром роман Дж. Джойса «Улисс» (1922) стал знаменит еще до его публикации: важна была теоретическая, «модельная» концепция произведения.) Более того, как уже отмечалось, иногда (особенно в постмодернистскую эпоху) некоторые концептуальные, сугубо теоретические опусы заменяют произведение искусства. И неслучайно во второй половине XX в. появились столь специфические явления «пронизывания» аналитической рефлексией – самой ткани художественных произведений, как так называемые *метаискусства* (по терминологии Ю.М. Лотмана⁵⁸): мета-театр, то есть театр, посвященный языку театра; мета-живопись, то есть живопись, посвященная языку живописи, и т.п.

Совсем недавно появилось новое направление в искусстве – так называемый *«Конструктивный Концептуализм»*, в кото-

⁵⁶ Голицын Г.А. Искусство «высокое» и «низкое»: системная роль элитарной субкультуры // Творчество в искусстве – искусство творчества // Ред. Л. Дорфман, К. Мартиндейл, В. Петров, П. Махотка, Д. Леонтьев, Дж. Купчик. М.: Наука; Смысл, 2000. С. 255.

⁵⁷ Петров В.М. Рефлексия в истории художественной культуры: ее роль и перспективы развития // Исследование проблем психологии творчества / Ред. Я.А. Пономарев. М.: Наука, 1983. С. 313–325.

⁵⁸ Лотман Ю.М. Место киноискусства в механизме культуры // Труды по знаковым системам. Вып. 8 (Уч. зап. Тартуского гос. университета, 1977. С. 138–150.

ром находят свое объединение эстетическая и психологическая теория и практика – с одной стороны, и искусство как чувственная реальность – с другой⁵⁹. Оба компонента объединяются при восприятии одного и того же произведения: непосредственно-чувственное переживание, обусловленное воздействием его художественной структуры на реципиента, – и сугубо рациональная теоретическая рефлексия, относящаяся к природе указанного чувственного воздействия, а также к его психологическим механизмам. Первые работы данного направления появились в 1980 – 1990-х гг., сначала в живописи, а потом в поэзии и прозе. А предтечей подобных рефлексивных «игр» можно считать Германа Гессе, который описал их прообразы в своем знаменитом романе «Игра в бисер» (1943). Для таких интеллектуально-чувственных рефлексивных игр, по-видимому, не существует каких-либо границ будущего развития. Конечно же, аудитория подобного искусства будет весьма небольшой, это будет очень *элитарное искусство*. Но это неизбежно: ведь во всех интеллектуальных сферах мы видим сегрегацию элиты, обращение ко все более абстрактным и трудным моделям, все более удаленным от простых и несложных материй, типичных для предыдущих эпох. (Таковыми, в частности, стали модели в современной теоретической физике, такими они становятся в лингвистике, психологии, etc.)

Следует признать, что появление новых вакантных мест в системе культуры, отвечающих ее вертикальному развитию, приведет к *новым проблемам* в данной системе. Так, произведения, принадлежащие к новым видам искусства, будут в значительной мере апеллировать к сильному аналитизму, развитому (а быть может, и гипертрофированному) левополушарному компоненту, – и посему они частично утратят свою «компенсирующую» (см. раздел 4) функцию в рамках всей системы культуры. Однако такие произведения будут нести с собой сильные *интегративные импульсы*, способствующие снятию противоречий между аналитическими и синтетическими процессами.

⁵⁹ Петров В.М., Грибков В.С. Искусство в будущем: «конструктивный концептуализм». Вопросы искусствознания, 1996, VIII (1/96). С. 527–537. Gribkov V.S. & Petrov V.M. Constructive conceptualism as a means to integrate emotional and rational components of perception // L. Dorfman, С. Martindale, D. Leontiev, G. Cupchik, V. Petrov & P. Machotka (Eds.). Emotion, creativity, and art. Perm: Perm State Institute of Arts and Culture, 1997. Vol. 1. P. 117–133.

* * *

Наше рассмотрение, начавшееся с анализа гипотезы К. Мартиндейла о «конце искусства», было выполнено применительно к трем уровням функционирования «высокого» искусства и подтвердило сделанный этим исследователем вывод, – но лишь применительно к искусству в его традиционных формах. Искусство выживет, хотя и ценой *трансформации* в новые виды духовной деятельности – весьма элитарные, но зато не имеющие принципиальных ограничений для своего развития. Эта ситуация напоминает эволюцию человека на современной стадии, – когда биологическое развитие *homo sapiens* уже завершилось, – но его продолжением стала эволюция человеческой культуры.

Автор считает своим долгом выразить чувство признательности друзьям, с которыми он многократно обсуждал проблемы данной работы: художнику и искусствоведу В.С. Грибкову, психологу проф. Л.Я. Дорфману, художнику и психологу Серджио Ломбардо, но особенно – покойному Колину Мартиндейлу, выдающемуся исследователю и мыслителю.

Раздел 2

МИФОТВОРЧЕСТВО В ИСТОРИИ **ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

М.В. Гришин

Искусство как форма репрезентации религиозной традиции

Искусство есть одно из важнейших проявлений подлинно человеческой сущности, сотворение с помощью краски, глины, камня, металла, сочетания звуков и слов «второй реальности», возникающей вроде бы как отражение чувственно воспринимаемого мира, но никогда с чувственными образами до конца не совпадающей, всегда являющейся не только творением, но и «претворением», пересозданием потока внешних впечатлений в соответствии с концептуальными схемами и символическими структурами, содержащимися в той или иной культуре. Само понятие искусства ускользает от определения, так как границы его чрезвычайно широки и подвижны, динамически меняются от эпохи к эпохе, формируясь в прямом взаимодействии с набором базовых представлений о конечной природе и сущности реальности и интерпретирующим ее набором символов и понятий.

В этой связи представляется интересным проанализировать феномен сакрального, или религиозного, искусства как синтетической формы, с ее помощью та или иная культура решает сложнейшую задачу репрезентации, выявления и фиксации в чувственно воспринимаемых образах умопостигаемой трансцендентной, то есть недоступной непосредственному человеческому восприятию божественной реальности.

Сакральное искусство ставит перед исследователем, занимающимся его изучением, ряд довольно непростых проблем.

Их можно сформулировать следующим образом. Во-первых, следует определить границы сакрального искусства, что, учитывая многообразие его проявлений в истории культуры, сделать не так просто. Во-вторых, выяснить, обладает ли сакральное искусство особым художественным языком, позволяющим не только в содержательном, но и формальном и техническом аспектах рассматривать его как специфический художественный феномен, отличающий его от других видов искусства. В-третьих, рассмотреть его как значимую форму выражения определенной духовной традиции. С ее помощью человек устанавливает взаимосвязь со сверхчеловеческими и сверхприродными уровнями Бытия.

1

Решение первой задачи не представляется возможным в рамках одной статьи, поэтому здесь автором будут сделаны лишь некоторые наброски и изложены тезисы этой столь сложной и столь обширной темы, достойной многотомного монографического исследования. Для того чтобы несколько сузить рамки рассматриваемой темы, в данной статье будет проведен сравнительный анализ видов сакрального искусства, репрезентирующих весьма отличающихся по своим религиозным и культурным основаниям духовных традиций Запада и Востока: восточно- и западнохристианского средневекового искусства и сакрального искусства Японии, позволяющий выявить как некоторые существенные, инвариантные черты, присущие религиозному искусству как таковому, так и существенные различия, коренящиеся в особенностях «картин мира» этих культур.

Прежде всего, собственно сакральное искусство следует отличать от художественных произведений, созданных на религиозные темы и содержащих религиозные образы или проблематику. Религиозная тема или сюжет сами по себе не могут выступать в качестве критерия, позволяющего отнести то или иное произведение к сакральному искусству. Сакральное произведение искусства, в отличие от светского произведения на религиозную тему, всегда объективно, то есть с помощью определенных приемов выражает сверхличностный, сверхвременной и сверхприродный уровни постижения божественной реальности. Отсюда важной особенностью сакрального искусства является наличие особого формального языка, обеспечивающего соответствие художественного произведения религиозной догме. По словам крупного

западного исследователя сакрального искусства Т. Буркхардта, «религиозное содержание искусства может как бы накладываться на него, не имея никакого отношения к формальному “языку” работы, что и доказывает христианское искусство со времени ренессанса; следовательно, по существу, это светские произведения искусства на сакральную тему, но, с другой стороны, сакральное произведение искусства, которое являлось бы светским по форме, невозможно, ибо имеется строгая аналогия между формой и духом. Духовное видение неизбежно находит свое выражение в особом формальном языке; если этот язык отсутствует, в результате чего так называемое сакральное искусство заимствует свои формы у той или иной разновидности светского искусства, то это может иметь место лишь потому, что отсутствует также и духовное видение вещей»¹.

Проблема духовного видения и соответствующего этому видению формального художественного языка порождает ряд очень серьезных и крайне болезненных проблем в христианском искусстве. По мысли Т. Буркхардта, «всякое сакральное искусство основано на науке форм, или, иными словами, на присущей формам символике. Следует учесть, что символ не является только условным знаком. Благодаря определенному онтологическому закону он обнаруживает свой архетип; как заметил Кумарасвами, символ, в известном смысле, является тем, что он выражает»².

Отсюда проблема изобразимости Бога, пребывающего вне формы, времени и пространства средствами искусства, по необходимости опирающегося на те или иные материальные носители. Создать изображение Бога, значит заключить трансцендентное в плен материи, бесформенное ограничить формой, безобразное представить в виде образа. Остроту проблемы иллюстрирует история Византии, где борьба иконоборцев с иконопочитателями продолжалась более столетия (725–843) и носила крайне ожесточенный характер. Кроме того, можно вспомнить погромы католических церквей протестантскими фанатиками периода Тридцатилетней войны, стремившихся «очистить» христианскую церковь от «языческого идолопоклонничества».

Высочайший статус объекта изображения религиозного искусства – Бога и, шире, трансцендентного мира, определил

¹ Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада // Пер. с англ. М., 1999. С. 6–7.

² Там же. С. 7.

подчиненный характер собственно художественно-эстетической сферы в рамках того или иного сакрального произведения вероучебно-догматической. Эстетика в сакральном произведении подчинена догматике, которая, в свою очередь, выступает в качестве обобщения в виде сжатой формулы данного пророкам и святым опыта контакта с Божественным, и их интерпретации божественного Откровения, закрепившегося в рамках данного религиозного направления или конфессии. По словам русского исследователя восточнохристианского искусства Л.А. Успенского, «православное церковное искусство есть, таким образом, видимое выражение догмата преображения, и преображение это понимается и передается как определенная объективная реальность в соответствии с православным учением: показывается не отвлеченное о нем представление и не его индивидуальное более или менее искаженное понимание, а церковная истина»³.

Таким образом, в сакральном искусстве личностное начало, по сути, оказывается чем-то весьма второстепенным, незначительным, по сравнению с величию изображаемого объекта. Религиозная истина внеличностна, объективна и, соответственно, таким же объективным и безличным должен быть процесс художественного творчества, репрезентирующий ту или иную сакральную традицию. Художник, иконописец, скульптор, архитектор, музыкант и поэт в границах религиозного типа культуры наделяются статусом, резко отличающим их от художников Нового времени.

Иконописец (и шире, религиозный художник) не творец, он не создает, подобно Богу, свой субъективный мир (такое допущение было для религиозного человека подлинным кощунством), некую «вторую реальность», обладающую подчас силой воздействия не меньшей, нежели та чувственно воспринимаемая данность, с которой мы сталкиваемся ежедневно. Художник может быть святым и обладать «видением» и в этом отношении выступать в творческой ипостаси, в обратном случае он должен находить опору в художественном каноне, являющемся средством фиксации, хранения и передачи объективной религиозной истины посредством определенного, строго формализованного художественного языка и набора приемов.

Важное отличие сакрального искусства от новоевропейского состоит в том, что в рамках религиозной традиции процесс художественного творчества не определяется некими имманентными

³ Успенский Л.А. Богословие иконы. М.: Издательство Московского патриархата. 1996. С. 146.

эстетическими принципами и законами, внешними по отношению к Церкви. Личность художника и его жизнь также не могут иметь опосредованное отношение к творческому процессу, как в художественной культуре Нового времени. Если начиная с эпохи Ренессанса в западноевропейской культуре начинает все больше и больше утверждаться образ творческого гения, проявляющего свою индивидуальность путем отрицания не только художественных, но и нравственных норм и канонов, то в религиозной культуре нравственный облик художника имеет не меньшую значимость, нежели талант.

В сакральной традиции идеальный художник – это монах, или, по крайней мере, человек, ведущий приближающийся к монашескому образ жизни. В постановлениях Стоглавого собора (1551) духовные власти, по словам отечественного исследователя православного искусства В.В. Бычкова, «должны заботиться о нравственном облике иконописцев, ибо дело их рассматривалось как богоугодное и заниматься им предписывалось только благочестивым людям. Поэтому “Стоглав” намечает моральные заповеди живописцу: “Подобает бо бытии живописцу смирену и кротку, благоговеину, не празднословцу, ни смехотворцу, ни сварливу, ни завистливу, ни пьяницы, ни убийцы, но же всего хранити чистоту душевную и телесную со всяким спасением”, постоянно советоваться со своими духовными наставниками, часто исповедоваться, пребывать в посте и молитве. Тех же живописцев и их учеников, которые не выполняют указанных нравственных норм, “учнут житии не по правильному завещанию – во пьянстве и в нечистоте, и во всяком безчинстве”, собор предписывает отлучать от иконного дела как недостойных»⁴.

В процессе анализа характерных черт религиозного искусства особый акцент должен быть сделан на специфике и функциях художественного канона. В соответствии с определением, данным А.Ф. Лосевым, «канон есть количественно-структурная модель художественного произведения такого стиля, который, являясь определенным социально-историческим показателем, интерпретируется как принцип конструирования известного множества произведений. Эта модель оказывается образцом и критерием положительной оценки произведений искусства, воплощающих художественный канон»⁵.

⁴ Бычков В.В. Русская средневековая эстетика. XI–XVII века. М., 1995. С. 343–344.

⁵ Лосев А.Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 15.

В этой связи представляется возможным сделать несколько уточняющих замечаний. Безусловно, канон как таковой обнаруживается не только в сакральном искусстве. В любом типе художественной культуры, ориентированном в творческом отношении на воспроизведение некоего идеального образца, воплощающего представление данной культуры о прекрасном и истинном, исследователь может выделить целый ряд произведений искусства, рассматривающихся в качестве канонических. Кстати, отсюда и сложность с определением границ искусства в современной художественной культуре, принципиально отвергающей любые каноны и рассматривающей их лишь как досадное препятствие, ограничивающее «свободу самовыражения» и возможности проявления «творческой индивидуальности» художника.

Отличие художественного канона, принятого в сакральном искусстве, от, например, ренессансного или классицистского художественных канонов заключается в том, что, как было сказано выше, религиозный канон формируется как средство раскрытия или выявления с помощью материальных средств божественной, сверхчувственной реальности, в то время как светский канон опирается на такие представления о прекрасном, которые не привносятся в искусство из религиозной сферы, а формируются на основе внутренне присущих секуляризированной культуре художественно-эстетических представлений.

Достаточно полное представление о сути сакрального художественного канона можно получить в процессе изучения постановлений Пято-Шестого (Трулльского) Собора, открывшегося 1 сентября 692 г. в Константинополе. Помимо обсуждения различных вопросов, связанных с проблемами упорядочения тех или иных сторон церковной жизни, собор принял ряд важных решений, касающихся формы и содержания церковного образа.

Понимание православной церковью священного образа раскрывается в 82 правиле Священного собора: «На некоторых изображениях находится показуемый перстом Предтечи агнец, который принят во образ благодати, через закон показуя нам истинного Агнца, Христа Бога нашего. Почитая древние образы и сени, как знамения и предначертания истины, преданные Церкви, мы предпочитаем благодать и истину, приемля оную как исполнение закона. Сего ради, дабы и в изображениях очам всех представляемо было свершение, повелеваем отныне на иконах, вместо ветхого агнца, представлять по человеческому виду Агнца, вземлющего грехи мира, Христа Бога нашего, дабы через уничтожение усмот-

реть высоту Бога слова и приводиться к воспоминанию жития Его во плоти, Его страдания и спасительной смерти»⁶.

В этом коротком отрывке содержится ряд важных для понимания сути сакрального искусства положений. Во-первых, отрицается символический тип изображения, свойственный раннехристианскому искусству, особенно катакомбного периода, когда Христос мог изображаться в виде ветхозаветного агнца, виноградной лозы, якоря, Пастыря доброго, рыбы и т.д. Иерархи Пято-Шестого Собора, почитая символические изображения первых веков христианства, «почитая древние образы и сени, как знамения и предначертания истины», предпочитают вместо символа как предзнаменования давать в церковном искусстве образ самой истины, то есть Воплощенного Бога. По словам исследователя христианского искусства Л.А. Успенского, «церковный образ представляет нам человеческий лик воплотившегося Бога, исторический лик Иисуса Христа. Но если мы ограничимся изображением Спасителя только как обыкновенного человека, как это делает, например, фотография или светский портрет, то такое изображение будет напоминать лишь о Его жизни, страданиях и смерти. Однако этим содержание церковного образа не может ограничиваться, ибо изображенное лицо отличается от других людей. Это не просто человек, а Бого-Человек. И изображение должно напоминать нам не только о Его жизни, но должно указывать и на славу Его, “высоту Бога Слова”. Следовательно, изображение одного исторического факта недостаточно для того, чтобы образ был иконой. Средствами, доступными изобразительному искусству, образ должен показывать нам, что Изображенный есть “Агнец, вземлющий грехи мира, Христос Бог наш”»⁷.

Из вышесказанного видно, что суть священного изображения заключается не столько в самом сюжете, «не в том, ЧТО изображается, а в том, КАК изображается этот сюжет, в манере изображения»⁸. Таким образом, заключает Л.А. Успенский, «иконописный канон есть известный принцип, позволяющий судить, является ли данный образ иконой или нет. Он устанавливает соответствие иконы Священному Писанию и определяет, в чем заключается это соответствие, то есть подлинность передачи божественного Откровения в исторической реальности тем способом, который мы называем символическим реализмом»⁹.

⁶ Успенский Л.А. Богословие иконы. М.: Издательство Московского патриархата. 1996. С. 62.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 65.

⁹ Там же. С. 66.

Следовательно, одной из важнейших характеристик и функций сакрального искусства является его способность репрезентировать фундаментальные основы определенной духовной традиции. Произведение сакрального искусства выступает в качестве одной из форм коллективной памяти о лице или событии, выражающей сущность какого-либо вероучения. Для верующего православного человека икона Христа является историческим документом, утверждающим подлинность Воплощения, того факта, что Христос – Был. Характерно, что внутри православной традиции происхождение канонического образа Христа возводится к истории о том, как царь небольшого государства Эдесса Авгарь отправил гонца к Христу с просьбой прислать ему свое изображение и «просящего спасения и здравие сему еже от подобия Твоего зрака божественного». Тогда Христос попросил у гонца плат, приложил к нему свое лицо, и отпечаток, оставшийся на плате, отправил царю Авгарю. Таким образом, создателем первой иконы Христа оказывается сам Христос. По словам Л.А. Успенского, «во времена иконоборчества на нерукотворный образ ссылается преп. Иоанн Дамаскин, а в 787 г. Отцы Седьмого Вселенского Собора упоминают его несколько раз. Чтец константинопольского собора Святой Софии, именем Лев, присутствовавший на этом соборе, рассказал, что во время своего пребывания в Эдессе он поклонялся этому образу. В 944 г. византийские императоры, Константин Багрянородный и Роман I, купили Нерукотворный образ у Эдессы. Он был торжественно перенесен в Константинополь и помещен в храме Богоматери, называемом Фарос, и император Константин сам составил в честь Образа проповедь, в которой прославлял его как палладиум Византийской империи. После разгрома Константинополя крестоносцами в 1204 г. следы иконы теряются»¹⁰. В соответствии с другим преданием, первый образ Богородицы был создан евангелистом Лукой.

Истоком сакрального искусства выступает деяние самого Бога, создающего свой образ в качестве точного отпечатка божественного первообраза, наделенный меморативным характером и выступающий в качестве эталона для всех последующих изображений. Можно согласиться с Т. Буркхардтом в том, что «подлинность подобных реликвий, естественно, нельзя доказать исторически; возможно, их не следует понимать буквально, их задача – подтвердить авторитет традиционных источников, о которых идет речь. Что касается обычного традиционного изобра-

¹⁰ Успенский Л.А. Богословие иконы. М.: Издательство Московского патриархата. 1996. С. 22.

жения Христа, то его достоверность подтверждается тысячелетием христианского искусства, и одно только это является мощным аргументом в пользу этой достоверности, так как, если подлинность не отрицается для всего этого ряда, то надо признать, что дух, присутствующий в традиции в целом, в скором времени исключит ложное физическое изображение Спасителя»¹¹.

В полемике с иконоборцами, одним из аргументов которых было отсутствие обоснования церковного образа в Священном Писании, православные утверждали, что «само существование икон и их почитание Церковь основывает не на Священном Писании, а именно Священном Предании. Само Священное Писание является записанным Священным Преданием, и в течение первых десятилетий своей истории Церковь не имела Священного Писания и жила только Преданием»¹². Здесь можно выделить некоторые существенные моменты относительно сакрального искусства. Первый, о чем уже было сказано выше, касается искусства как формы сохранения, воспроизведения и передачи памяти о значимых событиях и лицах, содержащего те характерные особенности внешнего облика Спасителя, Богородицы, Апостолов и святых, не зафиксированных письменной традицией и, возможно, воспроизводились в соответствии с воспоминаниями знавших их людей.

Другой, еще более важный момент заключается в том, что сакральное изображение «уравнивается в правах» с сакральным текстом, так как сам характер их взаимоотношения внутри традиции носит взаимодополняющий характер. «Иначе говоря, иконопись – изначально существующий способ выражения Предания – способ, при помощи которого нам передаются божественное Откровение»¹³. Таким образом, Откровение, которое может быть передано в слове, может быть передано и в образе, и икона «содержит и проповедует ту же истину, что и Евангелие, и является, так же как и Евангелие и святой крест, одним из видов божественного Откровения и нашего общения с Богом, формой, в которой совершается сочетание действия божественного и действия человеческого»¹⁴.

Отсюда важность канона и соответствующего ему особого художественного языка как формы, удостоверяющей одновре-

¹¹ Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада // Пер. с англ. М., 1999. С. 81.

¹² Успенский Л.А. Богословие иконы. М.: Издательство Московского патриархата. 1996. С. 104.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же. С. 105.

менно подлинный характер исторической памяти о лице или событии и одновременно подлинность понимания формы и сути вероучения. В определенном смысле сакральный художественный канон является строго рациональным способом передачи глубинного смысла божественного Откровения, основанным на количественно-измерительных методах и пытающихся выразить суть того или иного учения, опираясь на «пропорциональные и симметрические структурные» соотношения частей.

Если мы обратимся к традиции, и географически, и по своим доктринальным основаниям довольно далеко отстоящей от христианства, а именно буддийской, то можно отметить удивительное сходство как в истории формирования сакрального художественного канона, так и в его формальных характеристиках. Художники на ранних этапах развития буддизма, так же как и христианства, избегали изображать Шакьямуни в его историческом облике. В основном преобладали символические изображения Будды в виде колеса (первая проповедь Будды в Оленьем парке Бенареса описывалась в сутрах как поворот колеса Спасения, колеса Дхармы), в виде цветка лотоса или Древа Бодхи (дерево, под которым Будда обрел окончательное просветление). Но сохранение памяти о последнем перед паринирваной человеческом воплощении Будды требовало его изображения в его историческом облике. Как пишет Т. Буркхардт, «согласно традиции Татхагата (условный перевод – «Так приходящий», одно из сакральных имен Будды. – М.Г.) сам завещал свой образ потомству: согласно Дивьявадане, царь Удаяна послал к Благословенному художников, чтобы они написали его портрет. Но напрасно пытались уловить подобие Будды; тогда тот заверил их, что духовная лень препятствует им в достижении цели, и приказал принести холст, на который перенес свое собственное подобие. Другая легенда повествует об ученике Татхагаты, тщетно пытавшемся написать портрет учителя; он не смог уловить правильные пропорции, и каждая мера оказывалась слишком мелкой. В конце концов Будда заставил его начертить контур своей тени, отраженной на земле. Важным моментом в этих двух историях является то, что сакральный образ предстает как отражение самого Татхагаты, что касается “меры”, ускользающей от человеческого искусства, то она, подобно мере ведийского алтаря, соответствует сущностной форме»¹⁵. Поражает практически полное совпадение истории возникновения образа Будды,

¹⁵ Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада // Пер. с англ. М., 1999. С. 159–160.

с Нерукотворным Спасом, созданным Христом по просьбе царя Эдессы Авгаря.

Таким образом, канонический сакральный образ синтезирует в себе несколько важных для любой духовной традиции аспектов. Во-первых, он сохраняет память об исторических личностных чертах Богочеловека Христа или Будды Шакьямуни. Во-вторых, он выражает в форме художественного образа существенные черты «сакральной формы». И в-третьих, сакральный образ является возможным, и это, видимо, наиболее важная его функция лишь постольку, поскольку он является документом, удостоверяющим возможность спасения на основе архетипического прецедента, созданного основателем Учения. По словам Т. Буркхардта, «следует признать невозможным утверждение об исторической достоверности сакрального портрета, как, например, портрета Будды, но это никоим образом не отрицает той истины, что этот образ в своей традиционной форме выражает абсолютную сущность буддизма, можно даже сказать, что он представляет одно из самых мощных доказательств буддизма»¹⁶.

И опять поразительное сходство с христианской православной традицией: «Догмат Боговоплощения имеет два основных аспекта: “Бог стал Человеком, чтобы человек мог стать богом”. С одной стороны, Бог приходит в мир, участвует в его истории, обитает с нами; с другой стороны, цель этого пришествия – обожение человека, а через него и преображение всей твари, создание Царствия Божия. Церковь и является начатком этого грядущего Царствия Божия в мире. Иконоборчество же как своими воззрениями, так и своими действиями, в корне подрывало эту спасительную миссию Церкви. Теоретически оно не отказывалось от догмата Боговоплощения; наоборот, всю свою ненависть к иконе оно оправдывало именно его защитой. Однако на деле получалось обратное: отрицая человеческий образ Бога, иконоборцы естественно отрицали вместе с тем и всякую святость материи. Отказавшись от всякой земной святости, они тем самым отрицали самую возможность освящения, обожения человека»¹⁷.

Будда достиг Освобождения в своем человеческом воплощении, следовательно, изображения Просветленного в образе человека утверждают необходимость и возможность спасения для всех человеческих существ. Икона в христианской традиции, демонстрирующая невозможное, казалось бы, слияние ко-

¹⁶ Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада // Пер. с англ. М., 1999. С. 163.

¹⁷ Успенский Л.А. Богословие иконы. М.: Издательство Московского патриархата. 1996. С. 111.

нечного и бесконечного, трансцендентного и имманентного, бесформенного и безобразного с образом и формой, божественного и человеческого в образе Христа, действительно в самой что ни на есть наглядной и зримой форме демонстрирует пре-ображение и освящение материи. Парадокс христианского искусства заключается в том, что для изображения трансцендентного Бога у него не оказывается других средств, кроме красок, камня, мрамора и глины, а также звуков и слов. Но, как явствует из сравнительного анализа различных религиозных канонов, краски, камни, глина, звуки и слова, для того чтобы точно отражать божественные образы, должны быть организованы строго определенным образом.

В этой связи большой интерес представляет священный тибетский канон. Как пишет исследовательница древнего и средневекового тибетского искусства К.М. Герасимова, «правильным и, следовательно, красивым, а потому и священным считалось только такое произведение искусства, которое отвечало всем правилам соответствия формы, эмоции, идеи и цели изображения. Кратко эти требования определялись понятием “мера” – tshad. Слово “мера” употреблялось в значениях “размер”, “величина”, “измерение”, “сорт”, “вид”, “инструмент для измерения”, “количество”, “пропорция”, а с частицей – показателем женского рода – как “соразмерность”, “правило”, “образец”, “масштаб”, “эталон”, “неоспоримый авторитет”, “доказательство”, “логика”, “диалектика»¹⁸. Как пишет К.М. Герасимова, к числу нормативных в священном тибетском искусстве относились следующие характерные признаки: размеры всех частей тела в длину, ширину и в окружности, форма лица и глаз как проявление определенного эмоционального состояния, стереотипные знаковые позиции тела, ног и рук. Эти признаки группировались, создавая тот или иной тип внешности, который, в свою очередь, был связан с определенной эмоциональной и функциональной характеристикой божеств того или иного разряда пантеона. В тибетских и индийских иконографических трактатах на первый план выступают цифровые системы пропорций и геометрические построения основных вариантов знаковых поз.

По словам К.М. Герасимовой, в тибетском художественном каноне количественная и качественная характеристики неотделимы. Они выступают как единое понятие меры, или взаимообусловленного единства формы и содержания. Так, каждое божество

¹⁸ Герасимова К.М. Тибетский канон пропорций // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 93–94.

ламаистского пантеона относится к определенной группе божеств, однотипных по внешности и разнородных по значению. Пантеон представляет собой иерархическую систему таких групп или разрядов. У каждого разряда своя мера, или комплекс количественных и качественных признаков, которые должны строго соответствовать его положению в иерархической системе пантеона¹⁹.

Каждый разряд имеет свой комплекс физических данных – определенные размеры и форму тела, лица, глаз, бровей, носа, рта. Телесные формы являются знаковым признаком – они указывают на принадлежность тому или иному рангу пантеона. Высшие разряды богов наделены высоким ростом, стройным и легким телосложением по системе 10 ладоней, низшие классы пантеона изображаются по системам 8, 6 и 5 ладоней.

Итак, заключает К.М. Герасимова, для любой категории пантеона есть своя мера – комплекс количественных, качественных и сущностных признаков. Любая определенность формы здесь содержательна: будда не может быть изображен как докшит, докшит – как идам, шакти и дакини – как мелкое локальное божество и т.д.²⁰.

Нечто схожее с ламаистским художественным канонам мы находим и в русской православной традиции – на Стоглавом соборе 1551 г. принимается решение о введении лицевых иконописных подлинников – трафаретов для изображения святых и целых композиций. По словам Л.А. Успенского, «содержание этих подлинников вырабатывалось не церковной властью, а теми же художниками. Они представляют собою сборники рисунков, схематических образцов, так сказать, пособий или материалов, которыми пользовались в разное время иконописцы. Эти схемы не имеют отношения к художественности произведения. Их роль чисто документальная и информационная. Непредубежденному лицу, знакомому с их содержанием, ясно их место в творческом процессе; они ничего не предписывают, а лишь дают образцы, то есть схематическую характеристику святого или события, и этим облегчают работу художника, ограждая его от исторически неверного представления о том или ином лице и в конечном счете от искажения памяти и Предания Церкви»²¹.

¹⁹ Герасимова К.М. Тибетский канон пропорций // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973. С. 96.

²⁰ Там же. С.96–97.

²¹ Успенский Л.А. Богословие иконы. М.: Издательство Московского патриархата. 1996. С.247–248.

2

Из материалов, приведенных выше, следует, что в процессе динамической эволюции духовной традиции и соответствующему ей типу сакрального искусства можно выделить два этапа. Первый этап соответствует начальному творческому периоду формирования религиозного и художественного канона, когда традиция по своей внутренней структуре представляет собой взаимодействие конкурирующих интерпретаций фундаментальных постулатов той или иной религиозной системы, данных основателем Учения. На первоначальном этапе формирования традиции в религиозно-философской и богословской сферах передача Учения осуществляется, в основном, в устной форме и опирается на живую память людей, лично слышавших слова Учителя и способных в силу своего понимания сути и духа доктрины к их творческой интерпретации. В художественной культуре этой стадии, как правило, соответствует символический способ изображения священных образов, тем и событий. На следующем этапе формирования традиции побеждает какая-то одна интерпретация религиозной доктрины, происходит письменная фиксация Учения и формируется сакральный Канон как совокупность текстов, адекватно отражающих фундаментальные истины того или иного вероучения. В этой ситуации все конкурирующие интерпретации зачисляются в разряд апокрифов или осуждаются как еретические. В художественной культуре параллельно с утверждением письменного религиозного Канона и формулированием Символа веры происходит формирование сакрального художественного Канона, основной задачей которого является в зримой, образной форме репрезентировать базовые положения вероучения. Закрепление эталонных форм в догматике, религиозной философии и богословии приводит к рационализации процесса художественного творчества внутри сакрального канона. Структура сакральной художественной формы начинает основываться на количественно-измерительных способах изображения и, по сути, представляет собой пространственное воплощение, или зримую манифестацию божественного начала. Произведения, в наибольшей степени воплощающие сущностные аспекты божественной личности или космического мироустройства, начинают рассматриваться как эталоны, которые нужно сохранять путем постоянного воспроизведения, в силу присущего им высокого сакрального и/или меморативного статуса.

На данном этапе достигается хрупкое равновесие между существующими жесткими предписаниями и эталонными формами и способностью отдельных художников решать творческие задачи внутри системы утвержденных данной религиозной конфессией норм. В этой ситуации выдающегося религиозного художника можно сравнить с музыкантом-исполнителем. Он ограничен текстом партитуры, замыслом композитора и т.д., но при этом способен дать собственную интерпретацию музыкального произведения. Важно подчеркнуть, что подобное равновесие между творчеством и воспроизведением утвержденных церковью эталонных художественных форм возможно только в том случае, если художник обладает не только собственно художественным, но и религиозным талантом, то есть способностью к «видению». Концентрация, медитация над религиозными истинами, глубинное понимание их мистической сути дают художнику способность к творческому акту внутри жесткой рационализованной системы нормативных количественно-измерительных, композиционных, цветовых, и прочих решений. Как писал Т. Буркхардт, «многое из духовного языка иконы передается техникой иконописи, организованной таким образом, что вдохновение сопутствует ей почти самопроизвольно, при условии, что правила соблюдаются и сам художник достаточно подготовлен для своей задачи. В общем смысле это должно означать, что художник должен в достаточной степени слиться с жизнью церкви, в частности, подготовить себя к работе молитвой и постом; он должен размышлять над темой, которую ему предстоит изобразить, с помощью канонических текстов. Когда избранная тема является простой, центральной, как образ Христа или Мадонны с Младенцем, размышления художника должны основываться на одной из формул, или молитв, представляющих сущность традиции. Тогда традиционная модель иконы с ее комплексной символикой ответит на мысленную суть молитвы и раскроет свои сокровенные качества»²².

Утрата подавляющим большинством художников способности к религиозному «видению» приводит к серьезному кризису сакрального искусства. Начинается процесс «размывания» сакрального художественного канона, при котором в систему религиозного искусства либо начинают вводиться темы, образы и художественные решения, не содержащиеся в каноне и не соответствующие основаниям религиозной доктрины, либо худож-

²² Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада // Пер. с англ. М., 1999. С. 89.

ники, не способные к прямому разрыву с системой церковных предписаний, идут по пути механического копирования нормативных образцов, с неизбежно сопутствующим этому процессу снижением общего художественного уровня. В этой ситуации церковь пытается напрямую влиять на ход художественного процесса, еще больше сужая круг эталонных произведений, предназначенных для воспроизведения, при этом теряя способность к творческому решению в сфере догматики и богословия.

Отчаянные попытки кодификации и фиксации традиции свидетельствуют о ее серьезном кризисе. Процесс жесткого закрепления эталонных норм и образцов демонстрирует утрату понимания глубинной сущности учения и подмену понимания смысла механическим копированием внешней формы, все больше и больше теряющей свое содержание. «Кормчая Книга», русский религиозный текст XVI в., обращается к художнику: «И был бы иконописец хитр о подобии древних переводов и первых мастеров, богомудрых мужей <...>, а собою бы вново не прибавлял ни единая оты, аще убо и зело и то мнится смыслити, а кроме святых отец предания не дерзати»²³. Наставления художнику, изложенные в «Кормчей Книге», согласуются с требованиями, предъявляемыми к иконописцу отцами Стоглавого Собора писать иконы по старым образцам, «по образу, и по подобию, и по существу, смотря на образы древних живописцев и знаменовати с добрых образцов, “от своего замышления ничтож претворяти” и “от самомышления и своими догадками Божества не описывать”»²⁴.

Сравнивая «Послание к иконописцу» Иосифа Волоцкого и постановления Стоглавого Собора, Л.А. Успенский отмечает, что в «постановлениях Стоглава действительно “уже не видно отношения к труду живописцев как к “умному деланию”, которое было характерно для автора “Послания”. Не видно и того же понимания иконы, какое было у его автора. Последний обращался к людям, единомышленным с ним в практике исихазма и, шире, ко всем тем, для кого они были примером, кто по ним равнялся»²⁵. Лишенные творческой жизненной основы в богословствовании, осуществлявшейся в исихастском «умном делании», основные требования Собора «превращаются лишь во внешние предписания и контроль».

²³ Цит. по: Успенский Л.А. Богословие иконы. М.: Издательство Московского патриархата. С. 248.

²⁴ Там же. С. 247.

²⁵ Там же. С. 252.

В этой связи уместно поставить вопрос о границах религиозного искусства, то есть о той черте, которая отделяла бы творческий акт от механического копирования предписанных образцов. Комментируя решения Стоглавого Собора, Л.А. Успенский делает одно интересное для нашей темы замечание, он пишет, что Стоглавый Собор «проявил здоровое стремление к пресечению игры воображения (“измышления”, “самомышления”, как он ее называет)»²⁶. Но возникает вопрос, не является ли игра воображения, или «самомышление», некоей сердцевиной, ядром не только художественного, но и вообще любого творчества? И если является, то насколько «здоровым» будет стремление к ее пресечению?

Другая проблема связана с взаимоотношением собственно художественно-эстетической и догматической, вероучебной составляющих внутри произведения сакрального искусства. С одной стороны, красота является важным качеством или признаком произведения священного искусства, но вызываемый таким произведением эстетический эффект никогда не будет иметь в пределах сакрального памятника самодовлеющего, самоценного значения. Сияние золотых окладов, золотое свечение заднего плана икон. На его фоне разворачиваются события Священной истории, являются только тусклыми отблесками Божественного Света, своим блистанием, по словам св. Дионисия Ареопагита, превращающего Солнце во тьму. Одна из главных функций сакрального произведения – анагогическая, то есть возвышение человеческой души посредством созерцания материальных объектов к умопостигаемым божественным сущностям, например, от физического света к нетварному, который, по учению исихастов, содержит в себе энергии Божества.

Тогда подлинная красота и гармония, содержащаяся в физической форме, будет заключаться в ее способности репрезентировать красоту и гармонию нетварного мира, чьим несовершенным подобием она является. Сакральная форма, как писал М. Маклюэн, должна давать представление не о свете, что скользит по непроницаемой поверхности предметов, а выявлять свет, который проникает сквозь предметы, делаая проницаемыми и почти прозрачными любые материальные тела. Произведение сакрального искусства, в композиционном и иконографическом плане опирающееся на принципы покоя, неподвижности, симметрии, устойчивости и гармонии, как уже говорилось выше, выступает

²⁶ Цит. по: Успенский Л.А. Богословие иконы. М.: Издательство Московского патриархата. С. 252.

в качестве зримой репрезентации незримого мира, являющего собой высший предел красоты и совершенства. Кроме того, как писал Т. Буркхардт о буддийской скульптуре, «можно сказать, что духовная норма, которую передает сакральный образ Будды, сообщается зрителю как психофизическая установка, весьма характерная для врожденного поведения монгольских народов буддийской веры. В этом есть нечто подобное магической связи между почитателем и изображением: изображением пронизывает телесное сознание человека, а человек как бы мысленно проецирует себя на образ; обнаружив в самом себе то, что выражается этим образом, он передает это в виде невидимой внутренней силы, которая с этого времени изливается на других»²⁷.

Но если красота, наблюдаемая в физическом материальном объекте, есть красота, поскольку и когда она проявляется как отражение красоты эйдегической, и в силу своего умопостигаемого характера может и должна передаваться посредством строго фиксированной знаково-символической и количественно-измерительной систем, то на этапе кризиса традиции наблюдается механическое копирование художественных знаков, лишь обозначающих, а не воплощающих красоту.

С предельной остротой проблему границ религиозного искусства сформулировал французский философ А. Безансон в работе «Запретный Образ. Интеллектуальная история иконоборчества». В ней он писал, что на закате традиции «икона действительно становится башней крепости замкнутого мира, в котором она обретает смысл либо благодаря приобщающему богословию (для знатоков), либо в магии (для людей попроще), и смысл этот сродни империалистическому, в котором икона обозначает успехи и неудачи правильного мировоззрения. На этом пути икона все более лишается содержания, вплоть до того, что становится пустотой. Но из пустоты она сокрушает все, что находится вне ее. Я уже приводил в качестве примера сравнение, которое Успенский провел между Мадонной Рафаэля и московской иконой Богоматери, и это сравнение ошеломляет, если посмотреть на ту и на другую»²⁸.

Другое обвинение, предъявленное Безансоном православной иконе, заключается в «неспособности икон обрисовать мир земной. Хотя этот мир, как это неоднократно доказано западным искусством, прославляет божественное, он почти полностью

²⁷ Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада // Пер. с англ. М., 1999. С. 166.

²⁸ Безансон А. Запретный образ / Пер. с фр. М., 1999. С. 157.

отсутствует в чисто религиозной поздневизантийской живописи, от Балкан до допетровской Руси. Священное и культовое искусство порождает вокруг себя пустоту»²⁹.

Главу, посвященную православной иконописи, Безансон завершает следующим абзацем: «В культовом использовании все иконы равны. Для молитвы годится и самая бездарная. С этой точки зрения нет разницы между Сикстинской Мадонной и какими-нибудь “лурдскими мадоннами” из гипса, раскрашенными синей и белой краской. Бессмысленно смешивать ценность божественного образа, обеспеченную богословием, с ценностью эстетической, которую богословие отнюдь не гарантирует. Здесь мы вновь обнаруживаем отмеченный Соловьевым византийский разрыв между совершенством принципа и несовершенством факта. Для того чтобы вознести произведение до высоты принципа, нужен огромный труд художника. Довериться богословию, намериваясь подняться к небесам, – это обзавестись крыльями Икара и рисковать падением на землю, а то и еще глубже»³⁰.

Слабость позиции А. Безансона, несмотря на то что он, несомненно, подметил ряд «проблемных мест» сакрального искусства, заключается в том, что он дает оценку произведениям искусства, представляющим православную традицию, используя римско-католические и новоевропейские критерии художественности произведения. И проблема здесь заключается не только в эстетической, но и функциональной стороне дела. В сакральном искусстве эстетический аспект действительно вторичен по отношению к вероучебному. Но и сами произведения сакрального искусства создаются не с целью удовлетворения эстетических потребностей зрителя, слушателя или читателя. Их основное назначение – культовое. Отсюда неразрывная связь в произведениях православного искусства эстетической и богословской оценки. Как писал Л.А. Успенский, «эстетическая оценка произведения неразрывно сливалась с оценкой богословской, и искусство богословствовало в эстетических категориях. Богословский критерий в отношении к образу еще остается решающим и в некоторых памятниках XVII века, но лишь в области иконографической»³¹.

Безансон, ставя под вопрос принадлежность иконы как таковой к искусству и исключая православную иконопись из сфе-

²⁹ Безансон А. Запретный образ / Пер. с фр. М., 1999. С. 157.

³⁰ Там же. С. 160.

³¹ Успенский Л.А. Богословие иконы. М.: Издательство Московского патриархата. 1996. С. 282.

ры художественного творчества (за исключением нескольких гениальных работ, принадлежащих кисти Андрея Рублева, Дионисия и еще некоторых мастеров), опирается на идею автономной эстетической самоценности художественного произведения. Действительно, католическая традиция не породила иконоборческих концепций, потому что внутри нее отсутствовала богословская проблема изобразимости материальными средствами искусства трансцендентного Бога и концепция образа как точного отражения своего божественного оригинала. Как пишет А. Безансон, сравнивая культовое искусство христианского Востока и христианского Запада, в католической традиции по сравнению с православной «образ как таковой занимает скромное место среди средств освящения, в качестве компенсации ему предоставлена возможность самым эффективным способом выполнять порученную ему роль. От образа, сведенного к простому материальному предмету, не станут требовать строгого соответствия богословской истине, которая выше него. От него, в отличие от икон, не ждут подчинения застывшим схемам»³². В западной традиции мы обнаруживаем совершенно иной статус церковного образа, нежели на Востоке. По словам Безансона, основные функции священных изображений в католических церквях: *memoria* и *ornamentum*. «Какова же иерархия священных предметов? Во-первых, священные дары, потом крест, но не как предмет, а как *mysterium* и эмблема Христа, потом писания, потом священные сосуды, наконец, реликвии святых. Образы в списке не значатся. Они к *transitus* (то есть переходу от материальных форм к божественному прототипу совершенно иной природы) отношения не имеют. Священное изображение, таким образом, сохраняет прочную связь со светским существованием, оно по природе мирское»³³. В то же время победа православной церкви над иконоборческой ересью отмечается в восточнохристианской традиции как Торжество Православия, праздник победы иконы и окончательного торжества догмата Боговоплощения.

Напротив, католические иерархи учили, что «образы следует почитать не из-за того, “чем они являются”, а из-за того, “о чем они говорят”. В связи с этим личное настроение художника может не приниматься во внимание. Восточный иконописец готовился к своей работе очистительной молитвой. Авторы каролингских книг считали, что сама работа художника ни набожна,

³² Безансон А. Запретный образ / Пер. с фр. М., 1999. С. 165.

³³ Там же. С. 167.

ни скверна. С полным безразличием художник может рисовать благочестивые деяния и злодеяния негодяев. Такая моральная нейтральность по отношению к искусству как таковому была благотворна для свободы художника, чья личная нравственность к творческому процессу отношения не имела и следовать за ней нужды не было. Церковь без опасений могла заказывать работу Содоме или Караваджо. Она принимала во внимание лишь готовое произведение»³⁴.

Как писал «ангелический доктор» Фома Аквинский, один из отцов высокой схоластики, «искусство проверяется лишь произведением и поэтому заранее не предполагает справедливых чувств. В ремесле от ремесленника не требуется хорошего поведения, от него требуется хорошее изделие. Скорее уж от произведения можно требовать хорошего поведения, как от ножа требуют, чтобы он хорошо резал, от пилы, чтоб хорошо пилила, если бы они могли действовать сами, по своей воле. Поэтому и искусство нужно умельцу не для добродетельной жизни, а для того, чтобы изготавливать хорошие изделия и сохранять их»³⁵. Спустя почти семьсот лет после Аквината его мысль несколько иначе повторил Оскар Уайльд: «Если ваш повар приготовил вам скверный ужин, для вас очень слабым утешением послужит тот факт, что этот повар – замечательный человек».

Из вышеизложенного очевидно, что начало процесса обособления художественного творчества, его превращение в независимую от Церкви автономную самодовлеющую систему, «запущенное» на Западе Ренессансом, было заложено уже в самой католической религиозности. Как писал А.Ф. Лосев, «сразу же необходимо обратить внимание на то, что и номинализм, и немецкая мистика, да и связанный с ними аллегоризм старались как можно ближе поставить объективную действительность к человеческому субъекту, сделать ее наиболее понятной для него, или, как мы теперь иногда говорим, превратить всю существующую действительность в нечто человечески доступное, человечески обозримое, человечески имманентное. Красота уже перестает быть какой-то запредельно существующей действительностью, которая в нашем конкретном мире как-то слабо отражается. Вот в чем новость: она стала целиком понятной, целиком доступной человеческому субъекту, целиком имманентной»³⁶. Имманент-

³⁴ Безансон А. Запретный образ / Пер. с фр. М., 1999. С. 166.

³⁵ Цит. по: Безансон А. Запретный образ / Пер. с фр. М., 1999. С. 165.

³⁶ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1998. С. 222–223.

ный характер католической религиозности иллюстрируется А.Ф. Лосевым на материалах истории францисканского ордена, прославленного своей суровой аскетической традицией. «В одной повести францисканского цикла рассказывается о том, как св. Франциск однажды повелел своим монахам открыто говорить о Боге все, что они чувствуют, но, как только они начинали это делать, он тотчас же приказывал говорившим монахам молчать: “Во время этой беседы явился посреди них благословенный Христос в виде и образе прекраснейшего юноши и, благословляя их всех, преисполнил их такой сладости, что все лишились чувств и лежали словно мертвые, не слыша ничего из этого мира». Здесь, пишет А.Ф. Лосев, «имманентистская эстетика настолько ясна, что вполне доходит до чувственного натурализма, несмотря на выступление самого главы и основателя всей христианской религии»³⁷.

Для православной мистики характерна установка на достижение состояния «духовного трезвения», а для католической – на экстатические состояния. А.Ф. Лосев так формулирует основные отличия в психологических установках православных и католических мистиков: «Мистик-платоник, как и византийский монах (ведь оба они, по преимуществу греки), на высоте умной молитвы сидят спокойно, погружившись в себя, причем плоть как бы перестает действовать в них, и ничто не шелохнется ни в них, ни вокруг них (для их сознания). Подвижник отсутствует сам для себя; он существует только для славы Божией. Но посмотрите, что делается в католичестве. Соблазненность и прельщенность плотью приводит к тому, что Дух Святой является блаженной Анжеле и нашептывает ей такие влюбленные речи: “Дочь Моя сладостная Мне, дочь Моя храм Мой, дочь Моя услаждение Мое, люби Меня, ибо очень люблю Я тебя, много больше, чем ты любишь Меня”. Блаженная Анжела просит Христа показать ей хоть одну часть тела, распятого на кресте; и вот Он показывает ей шею. “И тогда явил Он мне Свою шею и руки. Тотчас же прежняя печаль моя превратилась в такую радость и столь отличную от других радостей, что ничего не видела и не чувствовала, кроме этого. Красота же шеи Его была такова, что невыразимо это. И тогда уразумела я, что красота эта исходит от Божественности Его. Он же не являл мне ничего, кроме шеи этой, прекраснейшей и сладчайшей”. В довершении всего Христос обнимает Анжелу рукою, которая пригвождена была ко кресту, а она, вся исходя от томления муки

³⁷ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1998. С. 224.

и счастья, говорит: “Иногда от теснейшего этого объяття кажется душе, что входит она в бок Христов. И ту радость, которую приемлет она там, и озарение рассказать невозможно. Ведь так они велики, что иногда не могла я стоять на ногах, но лежала и отнимался у меня язык...”³⁸.

Здесь важно подчеркнуть, что за средневековой западной традицией, рассмотренной как целое, не отрицаются попытки воплощения трансценденции в художественной форме, хотя, по словам Т. Буркхардта, лишь два течения, «традиционное искусство иконописи и ремесленные традиции, – вместе с определенной литургической музыкой, развившейся из пифагорейского наследия, являются единственными элементами в христианской цивилизации, достойными называться “сакральным искусством”»³⁹. Дело в том, что на христианском Западе, наряду с собственно сакральным искусством, начинает вырабатываться новый художественный язык, который стирает грань между сакральными и мирскими образами.

Интересно, что в определенном смысле эта граница между сакральным и мирским искусством отсутствовала и на средневековом Востоке. Но там священная духовная традиция и соответствующий ей художественный язык распространяли свое влияние на сферу мирского искусства, наделяя их сакральным статусом. В то время как на Западе именно культовое искусство начинает заимствовать свои техники из «профанной» сферы.

Культовое искусство прибегает к светским формам выражения, и различие между образом собственно христианским или языческим, церковным или мирским коренится только в сюжете. Оценка произведения переводится из богословского плана в сферу эстетики и техники исполнения.

В восточнохристианском типе культуры присутствует четко выраженная граница между сакральным и профанным мирами. Как писал В.Н. Топоров, «идея святости в ее “русском” варианте в разных культурно-исторических контекстах порождала такие явления, как пренебрежение сим миром и упование исключительно на иное царство. Но сакральность (или даже гиперсакральность) древнерусской традиции проявляется прежде всего в том, что 1) все в принципе должно быть сакрализовано, освящено и тем самым вырвано из-под власти злого начала (ср. древне-

³⁸ Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада // Пер. с англ. М., 1999. С. 884–885.

³⁹ Буркхардт Т. Указ. соч. С. 51.

иранский дуализм и более поздние учения манихейского толка) и – примириться с меньшим нельзя – возвращено к исходному состоянию целостности и нетронутости; 2) существует единая и универсальная цель (“сверхцель”), самое заветное желание и самая глубокая мечта и надежда – святое царство (святость, святое состояние, святая жизнь) на земле и для человека; 3) сильно и актуально упование на то, что это святое состояние может быть предельно приближено (или даже само открыться, наступить) в пространстве и времени *hic et nunc* (**литургия уже есть образ этого состояния**; отсюда стремление расширить литургическое время и известное невнимание к профаническому)⁴⁰.

А. Безансон обвинял православную икону в неспособности обрисовать мир земной, хотя наш мир, «и это неоднократно доказано западным искусством, прославляет божественное». Но именно здесь и коренится радикальное различие двух картин мира. Православная традиция стремится распространить границы сакральной сферы на тварный мир, осознавая пропасть, лежащую между ними, в то время как католическая обмирщает сакральное посредством искусства, делает его максимально человеческим и мирским. И.П. Уварова в исследовании, посвященном рождественским *вертепам*, проводит интересное сравнение между восточнославянским *вертепом* и итальянским *презепе*. Для восточнославянского *вертепа* характерна как бы «двухэтажная» структура: верхняя часть – сакральный мир, нижняя – профанная и даже демоническая сфера («мир во зле лежит» и «дьявол Князь мира сего»). В то же время в итальянском *презепе* воспроизводится модель городской площади, и таинство Рождества переносится в самую гущу обычной повседневной жизни. По сути Ренессанс и вся дальнейшая история новоевропейского искусства есть отказ от сакральной традиции, состоящий из двух этапов. На первом этапе возникает идея образа как материального объекта, ценность которого определяется исключительно мастерством исполнения и эстетическими достоинствами и, что является самым важным, неспособным воплощать сакральное в себе самом. В XIII–XIV вв. на Западе появляются философские доктрины, настаивающие на невозможности непосредственного богопознания (в отличие от доктрин византийских исихастов той же эпохи) и предлагающие вместо непосредственного

⁴⁰ Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1998. С. 438, 480.

богообщения в мистическом созерцании познавать Художника по его Творению, то есть изучать книгу природы, проникновение в тайны которой единственно возможный путь, ведущий человека к Богу. За несколько столетий до Канта теологи Запада утверждали, что человек способен познавать только феномены, мир явлений и должен рассматривать природу как нечто автономное от трансцендентного мира. Именно с того времени и до начала XX в. искусство пошло по пути изображения чувственно воспринимаемого мира даже в религиозных сюжетах. Более того, сама трансцендентность оказалась доступной для понимания и выразимой только через имманентное. Изображение Страстей Христовых, например у Матиаса Грюневальда, принимает характер документалистски точного воспроизведения гноящихся ран, запекшийся крови, бледного, искаженного смертельным страданием Лица Спасителя. Вспоминаются удивительно точные слова князя Мышкина из романа «Идиот», сказанные о «Мертвом Христе» Ханса Хольбейна, хранящегося в Базельском художественном музее: «От такого Христа может и вера пропасть». И действительно, на картине с высочайшим художественным мастерством изображено мертвое тело, для которого не может быть Воскресения. «Мертвый Христос» Хольбейна – это абсолютный апофеоз смерти, хотя сам художник, видимо, ставил перед собой задачу изобразить величие жертвы, Страстей и смерти на Кресте, которую Спаситель претерпел за падшее человечество. Возникновение подобного иконографического типа изображения Страстей Христовых было возможным только на католическом Западе, где мистики в состоянии медитации часто визуализировали образ Распятого Христа и пытались со всей возможной силой прочувствовать Его страдание, отождествив себя с Ним, вплоть до появления стигматов на теле. В свою очередь, по словам Г.П. Федотова, «типичной византийской иконой является Пантократор, Господь Всемогуший. На ней образ Христа представлен во Славе, восседающим на Престоле Небесном. Нельзя с уверенностью сказать, видим ли мы лик Христа или Самого Вечного Бога. Христос Судного Дня или “Страшного Суда”, как говорят греки, – не Спаситель, а Судия, ожидаемый верующими. Византия не знала других, более соответствующих Евангелию ликов Христа, за исключением изображений двенадцатых праздников (сцен из Евангелия), на которых Его фигура является только одной из многих. Икона Пантократора подводит нас к самому центру византийской набожности. Это – поклонение великому всемогу-

щему Богу, к которому грешный человек может приближаться только в страхе и трепете»⁴¹.

3

Западная культура начиная с XII в. как бы «срывает дистанцию» между Богом и человеком, человек осознает свое единство с Христом, свою наполненность Им либо через переживание экстаза, носящего ярко выраженный эротический, если не сексуальный характер (здесь к месту вспомнить скульптуру Лоренцо Бернини «Экстаз святой Терезы»), либо через напряженное сопереживание физическим мукам Христа на кресте, вплоть до ощущения полного тождества с Ним и появления стигматов на местах Господних ран. Мир земной прославляет божественное. С божественным можно войти в контакт только через земное. Земное и человеческое – это и есть божественное. По мысли А. Безансона, западноевропейские художники середины и второй половины XIX в. в своих произведениях на бытовые темы, пейзажных работах с большей силой передавали чувство сопричастности человека и мира божественному началу, нежели это делало искусство, считавшееся «религиозным». Как писал Безансон, «религиозное чувство Франсуа Милле проявляется со значительно большей глубиной в его светских полотнах, и, возможно, потому, что в них нет ничего религиозного. По поводу “Сборщиц колосьев” (“Жниц”) Эдмон Абу писал: “Еще издали это полотно привлекает вас своим спокойным величием. Это почти религиозная живопись”. Перед “Рождением теленка” Кастарань воскликнул: “Два крестьянина идут с такой торжественностью, будто не теленка, а само Святое Причастие несут!” Милле написал картину “Руфь и Бооз”. Закончив работу, он дал ей иное название “Отдых жнецов”, будто торжественная аура таинства воспринималась полнее, если ее не называть»⁴².

«Из всех художников своего века – а может быть, и века предыдущего – Милле был тем, кто рисовал человека как Божье творение, “в котором мы живем, движемся, дышим”, как говорил апостол Павел, и так хорошо, что окруженный величием и трудолюбивой безгрешностью, которую ему приписывает Милле, он становится иконой невидимого Бога»⁴³.

⁴¹ Федотов Г.П. Русская религиозность. Ч. I // Собр. соч.: В 12 т. М., 2001. Т. 10. С. 40.

⁴² Безансон А. Запретный образ / Пер. с фр. М., 1999. С. 283.

⁴³ Там же. С. 283.

В иконе Христа новоевропейский человек уже не видит образа Бога, так как она представляется абстрактной безжизненной схемой. Отсутствие и непонимание веры делают его равнодушным к догмату о Боговоплощении, зримой формой которого является икона. Он ощущает благоговение, преклонение и трепет лишь перед образами Божества, воплощенными в природе или человеке. *Misterium tremendum* («тайна грозная и завораживающая»), как немецкий теолог Рудольф Отто определил священное, отныне находится не в Боге, а в чувственно воспринимаемом мире. Икона вне эстетизма и чувственности, она обращена к духу, в то время как человеку западной культуры необходим эстетический и чувственный эффекты в произведении искусства, чтобы оно стала изображением «невидимого и непознаваемого» Бога.

Эволюция западной картины мира привела к тому, что европейская культура вообще изолировала себя от сакральной сферы, обожествив человека и мир. Мир, природа и человек – это и есть единственные божества, которым надлежит поклоняться. Сравнение московской иконы XVI в. и Мадонны Грандука Рафаэля, вопреки словам А. Безансона, не ошеломляет, так как эти произведения принадлежат к двум разным культурным и художественным мирам, воплощают совершенно разные духовные традиции, и какие-либо сопоставления между ними, на мой взгляд, абсолютно не правомерны. Рафаэлевские Мадонны есть гениальное воплощение не божественной, а земной красоты, это гимн материнству, земному, человеческому началу, но уже замкнутому на себе, существующему вне всякой связи с трансценденцией. Богоматерь на иконе, наоборот, является, по словам о. Павла Флоренского, «воплощением не личности, но Лица», то есть не психофизического облика человека в его временной ипостаси, а предвечного эйдоса, замысленного Богом в вечности. Условный, схематичный, наполненный символизмом художественный язык иконы отражает ее основную функцию в рамках религиозной традиции. Икона – это моленный образ. Как уже было сказано выше, она несет в себе определенную психическую установку, создающую атмосферу отрешенности от всего мирского, способствующую концентрации верующего на молитве и на том божественном первообразе, который он собирает почтить. Очевидно, что юная красота рафаэлевской Мадонны вызывает у зрителя восхищение совершенством образа прекрасной девушки, умиление от созерцания младенца, преклонение перед гениальностью мастера, то есть комплекс эмоциональных реакций,

прямо противоположных молитвенному и отрешенному настрою.

Известный исследователь русской культуры, Б.А. Успенский очень точно объяснил различие художественных языков традиционного и новоевропейского искусства различным пониманием языка коммуникации. По словам Б.А. Успенского, «язык, вообще говоря, может пониматься как средство коммуникации или как средство выражения (фиксации) некоторого содержания безотносительно к акту коммуникации; в одном случае акцент делается на процессе передачи информации, в другом – на самих способах выражения»⁴⁴. Художественный язык сакрального произведения, по утверждению Б.А. Успенского, традиционно понимался именно как средство выражения Богооткровенной истины, отсюда неконвенциональное отношение к знаку. В этом случае, подчеркивает Б.А. Успенский, принципиально важной оказывается проблема художественной формы, «которая в принципе не противопоставляется содержанию, то есть проблема правильности выражения»⁴⁵. Напротив, художественная форма как средство коммуникации делает актуальным восприятие того, для кого предназначается информация. Это, по мнению Успенского, «предполагает рационалистическую концепцию текста как объекта, критически воспринимаемого субъектом, текст воспринимается при этом как возможный, но не обязательный, то есть как реализация одного из потенциально возможных способов передачи некоторого имманентного содержания (которое в принципе независимо от данного текста). Итак, в одном случае актуальной является проблема правильности выражения, в другом случае – проблема доходчивости (восприимчивости) или же воздействия (эффективности). В первом случае содержание – это то, что должно быть выражено, во втором случае это то, что должно быть воспринято; иначе говоря, в первом случае необходимо найти адекватные способы выражения, во втором – адекватные способы восприятия»⁴⁶.

Б.А. Успенский в сжатой форме сформулировал различия между художественными культурами идеационального и чувственного типа, как они в развернутом виде описаны в «Социальной

⁴⁴ Успенский Б.А. Раскол и культурный конфликт XVII века // Избр. тр. Т. I. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1996. С. 481.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же.

и культурной динамике» Питирима Сорокина. Произведение сакрального искусства может вообще обойтись без зрителя, так как его главный адресат – Бог. Отсюда и обратная перспектива и избегание иллюзионистских построений, так как предмет на иконе изображается безотносительно к человеческому взгляду, он дан не так, как он видится человеку, а так, как он существует для Бога. В свою очередь, изобретение линейной перспективы мастерами итальянского Возрождения, которая вплоть до второй половины XIX в. стала главным приемом передачи пространства в западном изобразительном искусстве, является выражением формирующихся глубинных установок западной цивилизации, в которой мерой всех вещей выступает мыслящий субъект. Как показал в блестящем исследовании «Обратная перспектива» великий русский философ о. Павел Флоренский, «необходимость выковать учение о перспективе целому ряду больших умов и опытейших живописцев в течение нескольких веков, с участием первоклассных математиков, и при этом уже заведомо после того, как были подмечены основные признаки перспективной проекции мира, заставляет думать, что историческое дело выработки перспективы шло вовсе не о простой систематизации уже присущего человеческой психофизиологии, а о насильственном перевоспитании этой психофизиологии в смысле отвлеченных требований нового миропонимания»⁴⁷. Флоренский подчеркивал в данном случае подчиненность психофизиологии восприятия, «соматического фактора», требованиям нового миропонимания, которое начинает определять весь художественный строй произведения. «Художественные символы здесь должны быть перспективны потому, что это есть такой способ объединить все представления о мире, при котором мир понимается как единая, нерасторжимая и непроницаемая сеть канто-евклидовских отношений, имеющих средоточие в Я созерцателя мира, но так, чтобы это Я было само бездейственным и зеркальным, неким мнимым фокусом мира. Иными словами перспективность есть прием, с необходимостью вытекающий из такого мировоззрения, в котором истинною основой полуреальных вещей-представлений признается некоторая субъективность, сама лишенная реальности»⁴⁸.

Божественная литургия как одна из форм сакрального действия не предполагает зрителя, священник будет осуществлять ее

⁴⁷ Флоренский П.А. Обратная перспектива // Избранные труды по искусству. М., 1996.

⁴⁸ Там же. С. 59.

даже в том случае, если в храме не будет ни одного прихожанина, потому что в первую очередь она предназначена для Бога и лишь во вторую – для человека. Центр литургического действия – таинство Евхаристии или Пресуществления, в котором происходит абсолютное совпадение образа и первообраза, – хлеб и вино мистическим образом претворяются в Тело и Кровь Господню (кстати, именно в Евхаристии иконоборцы видели подлинную икону Господа в соответствии со своей догмой об абсолютном совпадении образа и первообраза). Театр, в отличие от литургии, по своей сути предполагает зрителя, без которого само представление является абсурдным. В сакральном искусстве форма и содержание совпадают, более того, форма и есть содержание. Отсюда нападки русских традиционалистов на театр, появившийся в России при царе Алексее Михайловиче. Актер лишь изображает, копирует святого, будучи сам лишенным не только всякого подобия святости, но и, возможно, человеком, ведущим крайне безнравственный образ жизни. В католической культуре такая ситуация не создавала проблемы, так как чисто риторический статус образа позволял безболезненно разделять форму и содержание. В православной традиции «играть» святого может лишь святой, в противном случае все действие будет носить сатанинский характер, так как именно дьявол выступает «обезьяной Бога», несовершенным копиистом, способным лишь казаться, а не быть.

Существовавшее на Руси до никонианской реформы так называемое «многогласие», когда различные части богослужебных текстов зачитывались одновременно несколькими священниками так, что было невозможно воспринять их смысл, отражает «стремление воспроизвести все тексты, предписываемые церковным уставом». «Многогласию» полностью соответствовало и так называемое *хомовое* церковное пение, которое, по мнению Б.А. Успенского, противопоставлялось пению *наречному* (то есть «на речь», как говорят и читают) в том плане, что в этой певческой манере *о* и *е* могут произноситься на месте этимологических *еро*в не только в сильной, но и слабой фонетической позиции, где *еры* давно исчезли. «Так, например, слова “Христос”, “Спас”, “днесь” и т.п. могут произноситься в пении как *Христо*со, *Сопас*о, *денесе*, что, естественно, очень затрудняет восприятие текста»⁴⁹. Представители старообрядческой традиции трактовали наличие вставных слогов в хомовом пении на-не-на (так называемые «аненайки») как передачу речи Богородицы; в частности,

⁴⁹ Успенский Б.А. Раскол и культурный конфликт XVII века // Избр. тр. Т. I. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1996. С. 503.

«ананайки» в благовещенском величании интерпретируются как Богородицыно ликование⁵⁰. Хомовое пение воспроизводит не человеческую речь в тварном мире, а ангельский язык мира божественного, который станет языком общения преображенного мира. Человеческое, рассудочное восприятие смысла такого пения оказывается совершенно не важным, так как здесь не рассказывается о благодати, а средствами певческого искусства моделируется само благодатное состояние. Кроме того, ориентация сакрального искусства на Бога, а не на человека, проявляется и в архитектуре. Б.А. Успенский считает, что «это не всегда учитывается реставраторами, которые могут исходить в своей работе из новых эстетических принципов. Так, реставраторы Дмитровского собора во Владимире в 1837–1839 гг. уничтожили пристройки к этому собору на том, в частности, основании, что на внешних стенах основного здания храма, закрытых пристройками, находились барельефы, недоступные для восприятия. Между тем исследования недавнего времени показали, что эти пристройки были построены более или менее одновременно с основным зданием. То обстоятельство, что соответствующие изображения не были доступны для восприятия, не смущало, очевидно, древнего художника: его интересовало, в первую очередь, не восприятие, а выражение, и сам факт наличия изображения имел объективный смысл, в принципе не зависящий от воспринимающего субъекта»⁵¹.

Переход от многогласия к единоголasiю, то есть не одновременному, а последовательному исполнению разных частей богослужебного текста, и от *хомового* к *наречному* пению, при котором слова богослужебных гимнов не подвергались искажениям и могли быть восприняты не только в мелодическом, но и смысловом аспекте, свидетельствовал о переходе от традиционного типа культуры к новоевропейскому. По словам Б.А. Успенского, «в условиях многогласия принципиальное значение имеет сам факт произнесения сакрального текста – вне зависимости от того, насколько этот текст может восприниматься находящимися в храме людьми. Церковная служба понималась как общение с Богом, а не с человеком, и, соответственно, единственно важным представляется объективный смысл произносимого текста, в принципе абстрагированный от субъективного его восприятия. Богослужение обращено к Богу, и это обстоятельство само собой

⁵⁰ Успенский Б.А. Раскол и культурный конфликт XVII века // Избр. тр. Т. I. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1996. С. 519.

⁵¹ Там же. С. 519.

снимает трудности коммуникации. Между тем переход к единоголосному пению и наречному чтению несомненно связан с тем, что церковная служба становится ориентированной не только на Бога, но и на человека, стоящего в храме»⁵².

Каноническая форма сакрального произведения во многом основана на магическом миропонимании с его принципами симпатии и сопричастности и определенном игнорировании рассудочной, содержательной составляющей. Правильная форма автоматически обеспечивает связь со сверхприродными и сверхчеловеческими уровнями бытия, отсюда такое внимание к измерительно-количественным аспектам изображения и предельно условный художественный язык. Традиционный художник не ставит перед собой задачу вызвать какую-либо эмоциональную реакцию у зрителя, слушателя или читателя, произвести впечатление, так как сфера эмоций принадлежит к низшему, тварному миру.

Если опираться на традиционное разделение человеческого состава на дух, душу и тело, то сакральное искусство обращается к человеческому духу, содержащему, пусть даже потенциально, частичку божественности, а чувственное искусство – к душе и телу.

А. Безансон совершенно справедливо указал на опасную для собственно художественной сферы возможность эволюции иконы от произведения искусства к форме репрезентации абстрактных богословских схем. По словам Безансона, «скверная икона, отнюдь не способная передать энергию или ипостась, в любом случае передает схему»⁵³. По мнению этого исследователя, сильнейшее впечатление, которое производят на зрителя иконописные работы лучших русских мастеров, связано не с богословской и догматической составляющей этих произведений, а, в первую очередь, с талантом художников, наделивших свои произведения эстетической ценностью вопреки требованиям Церкви. «Перед великими иконами, в конечном счете, очень редкими, можно согласиться со справедливостью их претензий. Это действительно божественные образы, действительно эпифании. Но божественны они потому, что их сделало такими искусство»⁵⁴.

Действительно, православное искусство весьма хрупкая вещь, потому что оно балансирует на тонкой грани между верностью религиозному догмату и собственно техническими задачами, встающими перед художником. Религиозный догмат сам

⁵² *Успенский Б.А.* Раскол и культурный конфликт XVII века // Избр. тр. Т. I. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1996. С. 504.

⁵³ *Безансон А.* Запретный образ / Пер. с фр. М., 1999. С. 157.

⁵⁴ Там же. С. 160.

по себе еще не делает религиозное произведение произведением искусства, но в рамках восточнохристианской традиции это оказывается далеко не главным. Как уже говорилось выше, в рамках православной традиции эстетическая сторона сакрального образа никогда не являлась самоцелью и на первый план всегда выступала его культовая, богослужебная функция. Как пишет Л.А. Успенский, для основной массы русского народа еще в середине XVII в. «эстетический подход к иконе был совершенно чужд. Тот же Павел Алепский, который сам судит о церковном искусстве именно с точки зрения эстетической, пишет: “Так как все московиты отличаются большой привязанностью и любовью к иконам, то не смотрят ни на красоту изображения, ни на искусство живописи, но все иконы, красивые и некрасивые, для них одинаковы”. Значит, в массе церковного народа не художественное качество было решающим. Какие бы изменения не происходили в церковном сознании, икона оставалась выражением его веры, независимо от ее художественного качества»⁵⁵.

В новоевропейской культуре происходит распад единой христианской культуры на почти независимые, автономные друг от друга сферы. Одной из таких сфер является искусство, которое, будучи оторвано от своих сакральных истоков, замыкается на решении чисто технических художественных задач. Начиная с Высокого Средневековья по отношению к искусству, вплоть до XX в., в целом доминировала интерпретация искусства, данная св. Фомой Аквинским, гласящая, что «искусство (в общем значении *technè*, включающем и искусство управления и военное искусство) не имитирует то, что создает природа, а работает так, как творит природа, достигая с помощью определенных средств определенных целей, осуществляя определенные формы в определенном материале и т.д.»⁵⁶.

Фома Аквинский сравнивает искусство с таким интеллектуальным достоинством, как осторожность. Осторожность есть *recta ratio ogibilium*, или «четкое правило» в работе, устойчивое положение (*habitus*), позволяющее человеку согласовывать разумные принципы деятельности и способы их применения в частных случаях. Аквинат обосновывал эстетические категории религиозными, но уже в самом способе обоснования была заложена возможность отделения эстетического от сакрального.

⁵⁵ Успенский Б.А. Раскол и культурный конфликт XVII века // Избр. тр. Т. I. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1996. С. 283.

⁵⁶ Панофский Э. *Idea* / Пер. с нем. СПб. 1999. С. 30.

В соответствии с мыслями Аквината, «существует аналогия между эстетическим удовольствием и игрой. И то и другое “сладо”». И то и другое бескорыстно и подчинено лишь собственным правилам»⁵⁷. Для Аквината искусство «есть не что иное, как правильное понятие о том, как следует производить правильные вещи»⁵⁸. Правильная вещь – это та вещь, которая воплощает в себе красоту. Красота, согласно св. Фоме, содержит в себе критерии, отвечающие качествам Сына и провозглашающиеся по поводу таинства Троицы. «Красота соединяет в себе три условия. Во-первых, цельность; усеченные предметы безобразны; во-вторых, заданные пропорции (**debita proportio**) в гармонии (**consonantia**). Наконец, блеск: “о вещах блестящих цветов говорят, что они красивы”. *Claritas* (“блеск”) означает момент, когда предмет воспринимается в наиболее глубоком и полном единстве своей субстанции, своей сути, в соотношении последней с идеальным образцом, а затем и с источником всякой красоты, божественности Сына. *Claritas* – это излучение конкретной и индивидуальной формы в соответствии с идеалом для такой формы, который она восстанавливает в совершенстве благодати. В человеке красота тела, если оно хорошо сложено, свидетельствует о *integritas* и *debita proportio*. Но *claritas*, осязаемое уже и в теле, касается излучения добродетелей и озарения души, созданной по образу и подобию Бога»⁵⁹.

В соответствии с формулировками, данными Фомой Аквинским, художник в процессе творчества может решать проблему воплощения прекрасного как чисто техническую и эстетическую задачу. В поиске оптимальных способов воплощения «пропорциональности», «гармонии» и «блеска», он, художник, может в принципе «отсечь» себя от трансцендентного первоисточника красоты, божественности Сына. Томистский *claritas* как излучение конкретной индивидуальной формы и отражающий идею этой формы, существующую в Божественном Разуме, уже в эпоху Ренессанса рассматривается как несущественный компонент прекрасного. Для ренессансной эстетики характерно ограничение понятия «прекрасное» лишь «пропорциональностью» и «гармонией». Леон Батиста Альберти писал в одном из трактатов, что «красота есть некое согласие и созвучие частей в том, частями чего они являются, – отвечающие строгому числу, ограничению и размещению, которых требует гармония (*concin-*

⁵⁷ Безансон А. Запретный образ / Пер. с фр. М., 1999. С. 175.

⁵⁸ Панофский Э. *Idea* / Пер. с нем. СПб. 1999. С. 101.

⁵⁹ Безансон А. Запретный образ / Пер. с фр. М., 1999. С. 176.

nitás), то есть абсолютное и первичное начало природы»⁶⁰. Таким образом, в высказывании Альберти, по словам Э. Панофского, «метафизическому пониманию прекрасного как “луча от лица Божьего” противопоставлен чисто феноменальный взгляд греческой классики. Альберти, а вслед за ним и другие теоретики искусства Возрождения усматривали сущность красоты в соразмерности и гармонии пропорций, света и качеств»⁶¹.

В связи с появлением новых художественно-эстетических теорий в эпоху Ренессанса совершается окончательная «профанизация» искусства, выразившаяся, по словам Т. Буркхардта, «не столько в выборе тем и сюжетов, сколько в выборе формального языка или стиля»⁶².

Как писал Буркхардт, «лучшей иллюстрацией этого тезиса является введение в “возрождающуюся” живопись математической перспективы, которая является всего лишь логическим выражением индивидуального взгляда, точки зрения отдельного субъекта, который принимает себя за центр мира. Он создает этот мир убогим, жестким и лишенным всякой тайны, в то время как традиционная живопись, несмотря на то, что она ограничена воспроизведением символов, представляет реальности ее собственные бездонные глубины. Что касается художников, подобных Андреа Мантенья и Паоло Учелло, то здесь наука перспективы стала подлинной ментальной страстью, холодной и, возможно, приближающейся к интеллектуальному исследованию, однако пагубной для изобразительной символики. В результате такой перспективы картина становится воображаемым миром и в то же время мир превращается в замкнутую систему, непроницаемую для проблеска Божественного»⁶³.

Математизация процесса познания, составившая одну из сущностных характеристик новоевропейской науки, способствовала математизации искусства. Леонардо да Винчи настаивал на том, что живопись есть наука и художник должен изучать мир как ученый. Система пропорциональных отношений, имевшая важное значение и в религиозном каноническом искусстве, уже не стремится к воспроизведению сущностных сверхприродных форм. За эталон пропорциональности в ренессансном искусстве принимаются уже не геометрические соотношения частей,

⁶⁰ Панофский Э. *Idea* / Пер. с нем. СПб. 1999. С. 39.

⁶¹ Там же.

⁶² Буркхардт Т. *Сакральное искусство Востока и Запада* // Пер. с англ. М., 1999. С. 187.

⁶³ Там же.

отражающие структуру трансцендентного мира, а чисто количественные арифметические соответствия, рассчитанные на основе формальных признаков, внутренне присущих изображаемому объекту. Так, в теоретических трудах Альбрехта Дюрера, по словам А.Ф. Лосева, теория пропорций «уже порвала связь с художественной практикой, превратившись в самоцель и какой-то измерительный спорт»⁶⁴.

Как писал Т. Буркхардт, «линейная перспектива в ренессансной живописи неизбежно влекла за собой утрату символизма цвета, поскольку цвет вынужден представлять освещение, необходимое для создания пространственной иллюзии, и потому теряет свою непосредственную природу. Средневековая живопись светоносна не потому, что она намекает на источник света, расположенный в изображаемом мире, а потому, что краски ее непосредственно обнаруживают качества, присущие свету; они окрашены изначальным светом, который живет в глубине души»⁶⁵.

С утратой европейской культурой «середины», несущей оси и смыслообразующего центра, каковым на протяжении более тысячи лет выступала христианская религия, и ее распада на относительно независимые друг от друга сферы, основные критерии оценки того или иного произведения были перенесены из богослужебного и догматического в эстетический и технический планы. А. Безансон абсолютно верно отметил тот факт, что произведение искусства не может возникнуть при опоре лишь на догматические положения и богословские концепции. Ортодоксальность и благочестие без таланта и владения техникой еще никого не сделали художником, в лучшем случае более или менее удачным копиистом и подражателем. Но, думается, стоит еще раз подчеркнуть, что в рамках традиционного типа культуры проблема «искусства-не искусства» не сводилась к художественно-техническому аспекту произведения. Искусство сакрального типа не ставило себе задачу «учиться у природы» и «верно отображать натуру». Мастерство состояло в умении воспроизводить или выражать с помощью определенного набора заданных архетипических образов и символов и технических приемов сущностные формы трансцендентной реальности, эйдосы, находящиеся в Божественном Разуме и воспринятые святыми в состоянии единения с Богом, медитации или молитвы.

⁶⁴ Лосев А.Ф. Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. М., 1964. Вып. 6. С. 395.

⁶⁵ Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада // Пер. с англ. М., 1999. С. 188.

Отсюда отсутствие в традиционном типе культуры таких новоевропейских концептов, как «творчество», «новизна», «оригинальная художественная манера», «неповторимый стиль» и т.д. Художественная техника в этой ситуации оказывается важна лишь в той степени, в которой владение ею позволяет выразить или даже дать проявиться посредством произведения сверхчувственной реальности. Условный символический язык сакрального искусства в рамках традиционного типа культуры понимался большинством его представителей либо как отражение и воплощение догмата, либо как магический образ, либо как опора для медитативного созерцания или молитвы. В период кризиса традиции смысл условной символической формы сакрального произведения начинает ускользать не только от массы, но и от представителей культурной элиты. Художник, не обладающий способностью к религиозному «видению», уже утративший понимание глубинных смыслов догмата и символа и в силу этого вынужденный почти механически воспроизводить «древние образцы», легко переходит на субъективную интерпретацию доктрины. В религиозном искусстве наступает период «самомышления», рассудочного аллегоризма, и художественный язык приобретает усложненный и крайне изощренный в техническом смысле характер. Целостный религиозный образ как бы «теряется», «расплывается» в перегруженных аллегорическими образами декоративных композиционных построениях. Субъективная рассудочная интерпретация художником основных положений вероучения лишает произведение собственно религиозной функции, поскольку изображение становится непонятным. Как писал Л. Успенский о кризисе иконописного канона в середине XVII в., в этот период русский человек «молится уже не благодаря иконе, а несмотря на нее».

С позиции новоевропейской эстетики и художественной теории и практики, сакральные произведения представляют собой всего лишь неумелые попытки подняться до высот подлинного искусства. Архитектура Высокого Средневековья получает название «готической» («варварский стиль!»), а иконопись – всего лишь неумелая «мазня» древних «богомазов», понятия не имевших о линейной и оптической перспективе, анатомии, светотени и правильных пропорциях.

Икону как вид искусства, достойный занимать свое место среди лучших образцов художественного гения, «открывают» лишь на рубеже XIX – XX вв. Но «открыта» она была в первую очередь художниками авангарда, которые в художественном

строе иконописи – обратной перспективе, использовании чистых локальных цветов, нарушении пропорций, отсутствии светотеневой моделировки – увидели подтверждение и обоснование собственных творческих инноваций. В первое десятилетие XX в. появляются труды, в которых религиозное искусство начинает рассматриваться не только с эстетических позиций, но и как художественное отражение определенного мировоззрения. Некоторые из них, особенно «Богословие иконы» Л.А. Успенского, «Умозрение в красках» и «Два мира в древнерусской иконописи» Е.Н. Трубецкого и «Сакральное искусство Востока и Запада» носят ярко выраженный апологетический характер. Однако, как показывает сравнительно недавняя работа А. Безансона «Запретный образ», посвященная проблеме изобразимости Бога и иконоборческим концепциям в искусстве Античности, Средних веков и Нового и Новейшего времени, спор о сакральном искусстве еще не закончен.

Л.И. Сараскина

Америка как миф и утопия в творчестве Достоевского

Ну, в Америку собираться да дождя бояться, хе-хе!

Ф.М. Достоевский. Преступление и наказание

Восприятие Достоевским и его героями Америки – часть большой темы «Достоевский: Россия и Запад». Отношение России к Западу и Запада к России со времен Петровских реформ было центральной проблемой российской политической, философской, а также художественной мысли, глубочайшей, зачастую весьма болезненной, интеллектуальной рефлексией. Каким путем пойдет Россия в своем развитии – проторенным западным или неким новым, особенным? Станет ли Россия западной страной, то есть, рассуждая в терминах эпохи, «передовой» и «благополучной»? Именно эти вопросы были в XIX в. **ключевыми вопросами русской общественной мысли**, именно они разделили русских мыслителей на славянофилов и западников. Этот цивилизационный спор до сих пор остается актуальным, и время ничуть не снизило его остроту.

В контексте XIX столетия термин «Запад» чаще всего обозначал только Европу, о которой Достоевский писал много, подробно, вдохновенно. Достоевский-почвенник надеялся примирить противоречия России и Европы, мечтал о синтезе двух равноценных и равнозначных начал: родной почвы и западной культуры. В 1862 г. Достоевский *впервые* в жизни оказался за границей и путешествовал по городам Европы два с половиной месяца, по заранее составленному маршруту. Замечательно его признание

в «Зимних заметках о летних впечатлениях» – очерках, написанных через полгода после поездки: «За границей я не был ни разу; рвался я туда чуть не с моего первого детства, еще тогда, когда в долгие зимние вечера, за неумением грамоте, слушал, разиня рот и замирая от восторга и ужаса, как родители читали на сон грядущий романы Радклиф, от которых я потом бредил во сне в лихорадке. Вырвался я наконец за границу сорока лет от роду, и, уж разумеется, мне хотелось не только как можно более осмотреть, но даже все осмотреть, непременно все, несмотря на срок»¹. Замечательно признание и выражения, которые употребляет Достоевский применительно к своей поездке: «рвался» и «вырвался», слова, столь понятные всякому русскому человеку и привычно ассоциирующиеся скорее с западниками, чем с почвенниками.

Именно тогда, в 1862 г., назвал Достоевский *весь дальний Запад*, то есть Западную Европу, «страной святых чудес», прибегнув к метафоре из стихотворения А.С. Хомякова. Святые чудеса, процветавшие на Западе, – это его философия, наука, искусство, литература; это идеи гуманизма, свободы, равенства и братства, это вера в счастливое будущее человечества, это колоссальное богатство западной цивилизации, которым восхищались лучшие русские умы.

«У нас – русских, – писал Достоевский в «Дневнике писателя» в 1876 г. – две родины: наша Русь и Европа, даже и в том случае, если мы называемся славянофилами (пусть они на меня за это не сердятся). Против этого спорить не нужно. Величайшее из величайших назначений, уже признанных Русскими в своем будущем, есть назначение общечеловеческое, есть общеслужение человечеству, – не России только, не общеславянству только, но всечеловечеству»².

Русским не стыдно по-настоящему любить Европу – ведь многое из того, что от нее взято и пересажено на родную почву, не копировалось рабски, а прививалось к своему организму, вживалось в плоть и кровь. Достоевский уверен: всякий европейский поэт, мыслитель, филантроп, кроме земли своей, из всего мира, наиболее и наироднее бывает понят и принят всегда в России. Бо-

¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 5. С. 46.

² Там же. Т. 23. С. 30–31.

леть за всех – это и есть назначение русского культурного человека: один лишь русский получил способность становиться наиболее русским именно тогда, когда он наиболее европеец.

«Я во Франции – француз, с немцем – немец, с древним греком – грек и тем самым наиболее русский, – говорит Андрей Версилов, герой романа «Подросток». – Тем самым я – настоящий русский и наиболее служу для России, ибо выставляю ее главную мысль <...> Русскому Европа так же драгоценна, как Россия: каждый камень в ней мил и дорог. Европа так же была отечеством нашим, как и Россия. О, более! Нельзя более любить Россию, чем люблю ее я, но я никогда не упрекал себя за то, что Венеция, Рим, Париж, сокровища их наук и искусств, вся история их – мне милей, чем Россия»³.

Но это – о Европе. Для Достоевского «страна святых чудес» – это европейский Запад: Англия, Франция, Германия, Италия, Испания...

1

Америка, где Достоевский, как известно, никогда не был, никогда же и не была предметом его мечтаний, куда бы он «рвался» или хотел «вырваться». Анна Григорьевна Достоевская вспоминала о первых днях знакомства с писателем, когда работала у него стенографкой. «Однажды, находясь в каком-то особенном тревожном настроении, Федор Михайлович поведал мне, что стоит в настоящий момент на рубеже и что ему представляются три пути: или поехать на Восток, в Константинополь и Иерусалим, и, может быть, там навсегда остаться; или поехать за границу на рулетку и погрузиться всею душою в так захватывающую его всегда игру; или, наконец, жениться во второй раз и искать счастья и радости в семье. Решение этих вопросов, которые должны были коренным образом изменить его столь неудачно сложившуюся жизнь, очень заботило Федора Михайловича, и он, видя меня дружески к нему расположенной, спросил, что бы я ему посоветовала?»

Известно, что будущая его жена посоветовала выбрать именно третий путь – жениться во второй раз. Однако весьма характерно, что первый путь назывался Востоком, а второй – за границей, то есть Европой, но никак не Америкой.

³ *Достоевский Ф.М.* Указ. соч. Т. 13. С. 377.

Американские рефлексии при ближайшем рассмотрении не имели с европейскими переживаниями писателя ничего общего. Америка ни в какой степени, ни в какое время не включалась Достоевским в комплекс понятий «Запад – “страна святых чудес”».

Между тем русское образованное общество уже в конце пятидесятых – начале шестидесятых активно интересовалось Америкой. Живой отклик находила гражданская война между Севером и Югом (1861–1865) и борьба за освобождение негров. Журналы и газеты 1860-х гг. проводили параллели между крепостным состоянием крестьян в России и положением американских рабов. В 1857 г. вышел русский перевод романа Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома»; в 1862-м в приложении к журналу братьев Достоевских «Время» был опубликован перевод романа Р. Хильдрета «Белый раб». Оба автора – сторонники освобождения негров. В 1861 г., в тот самый год великого освобождения крестьян в России, журнал «Время», пытаясь ответить на вопрос «что такое американский негр в Южных Штатах?», писал: «Он есть вещь, которую владелец может променять, продать, отдать в наем, заложить, проиграть в карты, подарить или передать по наследству». Журнал возмущался, что невольника бьют, секут, унижают нравственно, что он лишен прав на защиту и самозащиту, что его удел в любом состоянии работать на плантациях. И что уже близок час, когда все это кончится и все люди между собой будут братья и сограждане.

Вместе с тем в России было хорошо известно, что в Америку из Европы уезжают отнюдь не лучшие люди. В учебнике уголовного права, изданном в 1863 г. В.Д. Спасовичем, в разделе V «Ссылка английская в Америку» говорилось, что отправкой в Америку «государство избавлялось разом от всех мазуриков, бродяг, отъявленных злодеев и людей подозрительных».

Историки, изучавшие современное им состояние Соединенных Штатов, утверждали, что американские колонисты состоят из испорченных и негодных классов населения больших английских городов. Достоевский хорошо знал книгу А. Токвиля «Демократия в Америке» (она обсуждалась еще на собраниях у Петрашевского), в которой давался критический анализ американской демократии. Никаких иллюзий по отношению к Америке Достоевский не имел – напротив.

Америка в глазах Достоевского и его героев – это *terra incognita*, место далекое, глухое, чуждое и непонятное, земля неизвестная и неизведанная. Достоевский часто употребляет выражение:

«открыли Америку» в значении «изобрели колесо», но ни одного географического названия, ни одного имени и почти никаких культурных, исторических реалий, связанных с Америкой, не встретим мы на всем пространстве сочинений писателя.

Молодой жене Достоевского Анне Григорьевне в 1867 г. в Дрездене снится дурной сон (который она записывает в свой стенографический дневник): будто бы она непонятным образом попадает в Северную Америку, в Нью-Йорк, где у нее есть родственники. «Немного полежала, заснула и видела другой сон, что будто бы я в С<еверной> Ам<ерике>, в Нью-Йорке, где у меня есть три родственника мамины, с которыми я очень подружилась, что потом у них сделался на чердаке пожар, но мои вещи были спасены. Затем я, не знаю как, очутилась уж в Дрездене, но все-таки намеревалась опять ехать в Нью-Йорк. Потом я встала».

И это, собственно, все. Несколько попутных слов в «Дневнике писателя» за 1877 г. об освобождении негров и размышления о том, какие силы смогут снова воспользоваться вакантным племенем. «Я только что прочел в мартовской книжке “Вестника Европы” известие о том, что евреи в Америке, Южных Штатах, уже набросились всей массой на многомиллионную массу освобожденных негров и уже прибрали ее к рукам по-своему, известным и вековечным своим “золотым промыслом” и пользуясь неопытностью и пороками эксплуатируемого племени. Представьте же себе, когда я прочел это, мне тотчас же вспомнилось, что мне еще пять лет тому приходило это самое на ум, именно то, что вот ведь негры от рабовладельцев теперь освобождены, а ведь им не уцелеть, потому что на эту свежую жертвочку как раз набросятся евреи, которых столь много на свете»⁴.

Несколько слов об управлении Америкой: «*Свое* цельное управление имеют лишь три нации: Англия, Россия и Америка (?). До этих идей надо додуматься. Если их не понимают, то не потому, что идеи глупы, а потому, что непонимающие головы глупы» («Дневник писателя на 1876 год»⁵).

Несколько слов о том, что Америка когда-нибудь в будущем может изобрести новое оружие, от которого радикально изменится мир. «Ну, а случай в отдаленном будущем (оружие) (Америка изобре<ла>). Тогда все переменится. Границы нарушатся...»⁶

⁴ Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. 25. С. 78.

⁵ Там же. Т. 24. С. 86.

⁶ Там же. Т. 20. С. 189.

Но все это когда-нибудь, в далеком будущем, а в настоящем – Америка Достоевского это эпиграф и рифма к сюжету бегства из России.

В 1873 г. Достоевский читает в газете («С.-Петербургские ведомости», 13 ноября) перепечатку из «Камско-Волжской газеты», которая сообщает, что на днях три гимназиста 2-й казанской гимназии, 3-го класса, привлечены к ответственности по обвинению в каком-то преступлении, имеющем связь с их предпологавшимся бегством в Америку.

«Двадцать лет назад, – пишет Достоевский, – известие о каких-то бегущих в Америку гимназистах из 3-го класса гимназии показалось бы мне сумбуром. Но уж в одном том обстоятельстве, что *теперь* это не кажется мне сумбуром, а вещью, которую, напротив, я *понимаю*, уже в одном этом я вижу в ней и ее оправдание! <...> Я знаю, что это не первые гимназисты, что уже бежали раньше их и другие, а те потому, что бежали старшие братья и отцы их. Помните вы рассказ у Кельсиева о бедном офицерике, бежавшем пешком, через Торнео и Стокгольм, к Герцену в Лондон, где тот определил его в свою типографию наборщиком? Помните рассказ самого Герцена о том *кадете*, который отправился, кажется, на Филиппинские острова заводить коммуну и оставил ему 20 000 франков на будущих эмигрантов? А между тем все это уже древняя история! С тех пор бежали в Америку извещать “свободный труд в свободном государстве” старики, отцы, братья, девы, гвардейские офицеры... разве только что не было одних семинаристов. Винить ли таких маленьких детей, этих трех гимназистов, если и их слабыми головами одолели *великие идеи* о “свободном труде в свободном государстве” и о коммуне и об общевропейском человеке; винить ли за то, что вся эта дребедень кажется им религией, а абсентизм и измена отечеству – добродетелью?»⁷

Достоевский мучительно переживает за русскую провинцию и молодых учителей, которые приезжают на место службы, ничего не знают, недоверчивы и мнительны. После первых, иногда самых горячих и благородных усилий они быстро утомляются, смотрят угрюмо, начинают считать свое место за нечто переходное к лучшему, а потом – или спиваются окончательно, или за лишние десять рублей бросают все и бегут куда угодно, даже даром бегут, даже в Америку, «чтоб испытать свободный

⁷ Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. 21. С. 135.

труд в свободном государстве». Там, в Америке, «какой-нибудь гнуснейший антрепренер морит такого беглеца на грубой ручной работе, обсчитывает и даже тузит его кулаками, а он за каждым тузом восклицает про себя в умилении: “Боже, как эти же самые тузы на моей родине ретроградны и неблагородны и как, напротив, они здесь благородны, вкусны и либеральны!” И долго еще так ему будет казаться; не изменять же из-за таких пустяков своим убеждениям!»⁸

Бегство в Америку, по Достоевскому, – это прежде всего либеральный миф, распространяющийся в русской среде, как пожар. Достоевский высмеивает тех, кто готов пресмыкаться перед либеральным вздором, у кого закрыты глаза на истинное положение вещей.

2

В «Бесах» «великую либеральную идею» испробовали на себе Шатов и Кириллов. «Третьего года, – рассказывает Шатов, – мы отправились втроем на эмигрантском пароходе в Американские Штаты на последние деньжишки, “чтобы испробовать на себе жизнь американского рабочего и таким образом *личным* опытом проверить на себе состояние человека в самом тяжелом его общественном положении”»⁹. Источником для этого эпизода Достоевскому послужили путевые заметки русского путешественника Павла Ивановича Огородникова (1837–1884) «От Нью-Йорка до Сан-Франциско и обратно в Россию», которые были опубликованы как раз в 1870 году, во время работы писателя над романом.

(«Да вы бы лучше для этого куда-нибудь в губернию нашу отправились в страдную пору, “чтоб испытать личным опытом”, а то понесло в Америку!»¹⁰, – иронизирует Хроникер.)

Пребывание в Америке для тех, кто смог вернуться обратно, становится, конечно же, вехой, но вехой вполне формальной, лишенной содержания: было время *до* Америки, теперь время – *после* Америки. «Мне известно, – говорит Ставрогин Шатову, – что вы вступили в это (тайное. – Л.С.) общество за границей, два года тому назад, и еще при старой его организации, как раз пред вашею поездкой в Америку и, кажется, тотчас же после нашего последнего разговора, о котором вы так много написали мне из

⁸ Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. 21. С. 96.

⁹ Там же. Т. 10. С. 111.

¹⁰ Там же.

Америки в вашем письме. Кстати, извините, что я не ответил вам тоже письмом...»¹¹

Америка не может повлиять на мировоззрение человека, она может быть лишь местом, где внезапно внутренние процессы обостряются и проявляются. С человеком происходит нечто важное не потому, что он в Америке, а потому, что Америка для него пустыня, и он максимально предоставлен себе, своему одиночеству. Ставрогин говорит Шатову: «В Америке вы переменили ваши мысли и, возвратясь в Швейцарию, хотели отказаться (от участия в тайном обществе. – Л.С.). Они вам ничего не ответили, но поручили принять здесь, в России, от кого-то какую-то типографию и хранить ее до сдачи лицу, которое к вам от них явится. Я не знаю всего в полной точности, но ведь в главном, кажется, так? Вы же, в надежде или под условием, что это будет последним их требованием и что вас после того отпустят совсем, взялись»¹².

Америка участвует в сюжете как единица времени, а не места. «У нас ходил неясный, но достоверный слух, что жена его (Шатова. – Л.С.) некоторое время находилась в связи с Николаем Ставрогиным в Париже и именно года два тому назад, значит, когда Шатов был в Америке, – правда, уже давно после того, как оставила его в Женеве»¹³. Побывать в Америке вместе – все равно, что на войне или в разведке. «Кириллов, мы вместе лежали в Америке... Ко мне пришла жена... Я... Давайте чаю... Надо самовар»¹⁴.

Американская история невнятна и лишена красок: нет ни имен, ни названий, ни адресов.

«– Мы там нанялись в работники к одному эксплуататору; всех нас, русских, собралось у него человек шесть – студенты, даже помещики из своих поместий, даже офицеры были, и все с тою же величественною целью. Ну и работали, мокли, мучились, уставали, наконец я и Кириллов ушли – заболели, не выдержали. Эксплуататор-хозяин нас при расчете обсчитал, вместо тридцати долларов по условию заплатил мне восемь, а ему пятнадцать; тоже и бивали нас там не раз. Ну тут-то без работы мы и пролежали с Кирилловым в городишке на полу четыре месяца рядом; он об одном думал, а я о другом.

¹¹ Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. 10. С. 192.

¹² Там же.

¹³ Там же. Т. 10. С. 112.

¹⁴ Там же.

– Неужто хозяин вас бил, это в Америке-то? Ну как, должно быть, вы ругали его!

– Ничуть. Мы, напротив, тотчас решили с Кирилловым, что “мы, русские, пред американцами маленькие ребятишки, и нужно родиться в Америке или по крайней мере сжиться долгими годами с американцами, чтобы стать с ними в уровень”. Да что: когда с нас за копеечную вещь спрашивали по доллару, то мы платили не только с удовольствием, но даже с увлечением. Мы все хвалили: спиритизм, закон Линча, револьверы, бродяг. Раз мы едем, а человек полез в мой карман, вынул мою головную щетку и стал причесываться; мы только переглянулись с Кирилловым и решили, что это хорошо и что это нам очень нравится...»¹⁵

В книге П.И. Огородникова имелся эпизод бесцеремонного вторжения американца («янки») в вагон для эмигрантов. «Подстав под себя мое пальто и облокотившись на подушку, он, не обращая внимания на мой вопросительно-удивленный взгляд, невозмутимо перелистывал знакомый уже вам самоучитель английского языка. Я тихо дотронулся до его плеча, заявляя тем, что я хозяин пальто, подушечки, самоучителя и места – сам налицо». И далее: «...приметив выглядывавшую из моего сака головную щеточку, вынул ее, повертел в руках, снял шляпу и, небрежно причесав свои волосы, положив ее не обратно, а на подушечку... Искренность этой американской бесцеремонности мне *понравилась*».

В письме к Н.Н. Страхову от 2 (14) декабря 1870 г. Достоевский писал: «Огородникову Американец плюнул в глаза, а он пишет: это мне понравилось. Из русского ему нравится, и он с почтением говорит лишь о студенте Я., явившемся в глубь Америки, чтоб узнать на опыте, каково работать американскому работнику»¹⁶.

Боязнь увидеть явление в его истинном свете, наперекор общепринятому мнению, страх прослыть нелиберальным (критикуя порядки в Америке) – это и есть типично либеральное поведение.

Любопытно, что, пребывая в Америке, в каком-то неназванном заштатном городишке, мысли Шатова и Кириллова заняты отнюдь не Америкой. «В Америке я лежал три месяца на соломе, рядом с одним... несчастным, и узнал от него, – скажет Шатов

¹⁵ Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. 10. С. 111–112.

¹⁶ Там же. Т. 29. Кн. 1. С. 152–153.

Ставрогину, – что в то же самое время, когда вы насаждали в моем сердце Бога и родину, – в то же самое время, даже, может быть, в те же самые дни, вы отравили сердце этого несчастного, этого маньяка, Кириллова, ядом... Вы утверждали в нем ложь и клевету и довели разум его до иступления»¹⁷.

Америка воспринимается как конечный пункт побега, как место, куда бегут от действительности, от дурных обстоятельств. Америка – это когда бегут не *куда*, а *откуда*. Америка – это способ изменить судьбу, переменить участь, разобраться в себе, уйти в себя. Америка нужна не ради Америки, а ради самого бегства.

Не столько действительно *бежать в Америку*, сколько *хотеть бежать в Америку* – становится часто навязчивой идеей заблудших душ, их соблазном и искушением. Уехать в Америку – значит оборвать все связи с привычным кругом.

Беседуют персонажи «Подростка», Аркадий Долгоруков и Крафт:

«Прощайте, Крафт! Зачем лезть к людям, которые вас не хоят? Не лучше ли все порвать, – а?

– А потом куда?..

– К себе, к себе! Все порвать и уйти к себе!

– В Америку?

– В Америку! К себе, к одному себе! Вот в чем вся “моя идея”,

Крафт! – сказал я восторженно.

Он как-то любопытно посмотрел на меня.

– А у вас есть это место: “к себе”?

– Есть. До свиданья, Крафт; благодарю вас и жалею, что вас утрудил!¹⁸.

Но Америка не в состоянии ничем помочь Аркадию, попавшему в беду: бегством в Америку от себя и от дурной славы не убежишь.

«– Чем доказать, что я – не вор? – сокрушается Аркадий Долгорукий после жестокого конфуза на рулетке. – Разве это теперь возможно? Уехать в Америку? Ну что ж этим докажешь? Версиров первый поверит, что я украл! “Идея”? Какая “идея”? Что теперь “идея”? Через пятьдесят лет, через сто лет я буду идти, и всегда найдется человек, который скажет, указывая на меня: “Вот это – вор”. Он начал с того “свою идею”, что украл деньги с рулетки...”¹⁹

¹⁷ Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. 10. С. 197.

¹⁸ Там же. Т. 13. С. 60.

¹⁹ Там же. С. 268.

3

Про Америку во времена Достоевского писали хаотично, часто это были просто небылицы. «Кто не слышал? Все эти анекдоты – верх непорядочности; но знай, – говорит Версильов Аркадию, – что этот тип непорядочного гораздо глубже и дальше распространен, чем мы думаем. Желание соврать, с целью осчастливить своего ближнего, ты встретишь даже и в самом порядочном нашем обществе, ибо все мы страдаем этою невоздержанностью сердец наших. Только у нас в другом роде рассказы; что у нас об одной Америке рассказывают, так это – страсть, и государственные даже люди! Я и сам, признаюсь, принадлежу к этому непорядочному типу и всю жизнь страдал от того...»²⁰

Еще хуже обстоит дело с Америкой у простолюдинов. К герою «Записок из Мертвого Дома», образованному человеку А.И. Горянчикову, подходит «на зоне» другой заключенный, арестант Петров, «из кантонистов и грамотный».

«– А вот я хотел вас, Александр Петрович, спросить: правда ли, говорят, есть обезьяны, у которых руки до пяток, а величина с самого высокого человека?»

– Да, есть такие.

– Какие же это?

Я объяснил, сколько знал, и это.

– А где же они живут?

– В жарких землях. На острове Суматре есть.

– Это в Америке, что ли? Как это говорят, будто там люди вниз головой ходят?

– Не вниз головой. Это вы про антиподов спрашиваете.

Я объяснил, что такое Америка и, по возможности, что такое антиподы. Он слушал так же внимательно, как будто нарочно прибежал для одних антиподов»²¹.

Незнание Америки, мифы об Америке приобретают характер гомерически зловещий и анекдотический.

Бежать в Америку – означает бежать в неизвестность. Америка хороша для побега лишь тем, что она далеко и там никого не ищут, а убежавший туда замечает следы и имеет шанс раствориться в чужом мире. Америка является в бреду как единственное место в мире, где не найдут. О ней в бреду и лихорадке вспоминает Родион Раскольников.

²⁰ Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. 13. С. 168.

²¹ Там же. Т. 4. С. 83–84.

«Бред ли это все со мной продолжается или взаправду? Кажется, взаправду... А, вспомнил: бежать! скорее бежать, непременно, непременно бежать! Да... а куда? А где мое платье? Сапогов нет! Убрали! Спрятали! Понимаю! А, вот пальто – проглядели! Вот и деньги на столе, слава богу! Вот и вексель... Я возьму деньги и уйду, и другую квартиру найму, они не сыщут!.. Да, а адресный стол? Найдут! Разумихин найдет. Лучше совсем бежать... далеко... в Америку, и наплевать на них! И вексель взять... он там пригодится. Чего еще-то взять? Они думают, что я болен!»²²

В Америку бегут как на Луну – место, где нет законов, установлений и представлений о добре и зле. Именно эту мысль выражает Свидригайлов, подслушав признание Раскольникова Соне. «Если вы убеждены, что у дверей нельзя подслушивать, а старушонку можно лущить чем попало, в свое удовольствие, так уезжайте куда-нибудь поскорее в Америку! Бегите, молодой человек! Может, есть еще время. Я искренно говорю. Денег, что ли, нет? Я дам на дорогу»²³.

В Америку не едут с трезвой головой, для определенного дела, или просто в гости, на каникулы, в отпуск, навестить родных, или для путешествия, как в Европу. Туда бегут, навсегда, навеки, и все понимают, что бегство в Америку – это последняя крайность, на которую может решиться человек, последняя точка, до которой он дошел, угол, куда он загнан непреодолимыми обстоятельствами. «Я, Софья Семеновна, может, в Америку уеду, – сказал Свидригайлов, – и так как мы видимся с вами, вероятно, в последний раз, то я пришел кой-какие распоряжения сделать»²⁴.

Отъезд в Америку – это метафора в той самой степени, в какой Америка – это миф: покончить разом все счета, сжечь все корабли, ускользнуть из бытия в небытие – вот что такое Америка Свидригайлова.

В черновиках к «Преступлению и наказанию» разрабатывается финал с «участием Америки».

«Раскольников застрелиться идет. *Свидригайлов*. Я в Америку хоть сейчас рад, да как-то никто не хочет. Свидригайлов Раскольникову на Сенной:

– Застрелитесь, да я, может быть, застрелюсь.

Вы заметили, что в последнее время больше странностей.

²² Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. 6. С. 99–100.

²³ Там же. С. 373.

²⁴ Там же. С. 384.

Там две утопленницы, там выбросился и закрыл кассу. Время становится игривое. Разве не похоже на пауков?»²⁵.

И вот последние минуты перед трагическим финалом «игривого времени», исполненным метафизического отчаяния пополам с циническим эпатажем. Свидригайлов долго ищет подходящее к случаю место. Он уже принял решение и знает, что оно окончательно и бесповоротно. «Ну, в Америку собираться да дождя бояться, хе-хе! Прощайте, голубчик, Софья Семеновна! Живите и много живите, вы другим пригодитесь. Кстати... скажите-ка господину Разумихину, что я велел ему кланяться. Так-таки и передайте: Аркадий, дескать, Иванович Свидригайлов кланяется. Да непременно же»²⁶. Он вышел, оставив Сою в изумлении, в испуге и в каком-то неясном и тяжелом подозрении.

Распоряжения были, как известно, щедрые, денежные; Свидригайлов обеспечил и Сою, и сирот Мармеладовых. Так же щедр Аркадий Иванович был со своей юной невестой, но прощание затянулось, ему не терпится поскорее покончить счеты. «Он начинал дрожать и одну минуту с каким-то особенным любопытством и даже с вопросом посмотрел на черную воду Малой Невы»²⁷. Нет, не то, слишком холодно и мокро. Не подошла и страшная клоака – отель Адрианополь, душный и тесный номер, с оборванцем лакеем. «Вот, кажется, теперь должно быть все равно насчет этой эстетики и комфорта, а тут-то именно и разборчив стал, точно зверь, который место себе выбирает... в подобном же случае»²⁸.

Наконец место найдено. Свидригайлов остается наедине с нелепым сторожем большого дома с каланчой, который он разглядел в густом тумане, ища «официального свидетеля». Полицейский дом Петербургской стороны (Пожарный отдел) на углу Съезжинского и Большого проспекта – таков точный адрес этого «большого дома». «У запертых больших ворот дома стоял, прислонясь к ним плечом, небольшой человечек, закутанный в серое солдатское пальто и в медной ахиллесовской каске. Дремлющим взглядом, холодно покосился он на подошедшего Свидригайлова. На лице его виднелась та вековечная брюзгливая скорбь, которая так кисло отпечаталась на всех без исключения лицах еврейского племени. Оба они, Свидригайлов и Ахиллес, несколь-

²⁵ Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. 7. С. 204.

²⁶ Там же. Т. 6. С. 385.

²⁷ Там же. С. 388.

²⁸ Там же. С. 389.

ко времени, молча, рассматривали один другого. Ахиллесу наконец показалось непорядком, что человек не пьян, а стоит перед ним в трех шагах, глядит в упор и ничего не говорит.

– А-зе, сто-зе вам и здесь на-а-до? – проговорил он, все еще не шевелясь и не изменяя своего положения.

– Да ничего, брат, здравствуй! – ответил Свидригайлов.

– Здесь не места.

– Я, брат, еду в чужие края.

– В чужие края?

– В Америку.

– В Америку?

Свидригайлов вынул револьвер и взвел курок. Ахиллес приподнял брови.

– А-зе, сто-зе, эти сутки (шутки) здесь не места!

– Да почему же бы и не место?

– А потому-зе, сто не места.

– Ну, брат, это все равно. Место хорошее; коли тебя станут спрашивать, так и отвечай, что поехал, дескать, в Америку.

Он приставил револьвер к своему правому виску.

– А-зе здесь нельзя, здесь не места! – встрепетнулся Ахиллес, расширяя все больше и больше зрачки.

Свидригайлов спустил курок»²⁹.

Пулей в висок на глазах напуганного дежурного в пожарной каске, с издевкой названного Ахиллесом, ибо как раз Ахиллеса изображали в шлеме, увенчанном нависшим вперед гребнем...

Сам Ахиллес, который с ужасом (скандал, допросы, потеря места) наблюдает за неуместными возле Пожарной полицейской части приготовлениями прохожего...

Жалкий лепет убогого «инородца», который твердит свое малодушное «не здесь» и не имеет сил ничего изменить...

Страх остаться совсем одному со своим адом, и потому нужен «официальный свидетель», даже такой, даже в таком месте...

И револьвер, его собственный старый револьвер, из которого уже стреляла в него Дуня Раскольникова. Но – не попала.

Вот как выглядит и чем кончается «Америка» Свидригайлова.

Самое радикальное, бесповоротное бегство в небытие.

²⁹ Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. 6. С. 394–395.

4

И вот наконец драматическая коллизия романа «Братья Карамазовы». Митя арестован по подозрению в убийстве отца; Иван не сомневается, что он и есть убийца, а значит, каторги ему не избежать. Он планирует устроить брату побег, собирает нужные сведения, готовит деньги. Десять тысяч на побег, двадцать тысяч на Америку, а на десять тысяч можно великолепный побег устроить.

Митя взбудоражен. «А с другой стороны, совесть-то? От страдания ведь убежал! Было указание – отверг указание, был путь очищения – поворотил налево кругом. Иван говорит, что в Америке “при добрых наклонностях” можно больше пользы принести, чем под землей... Америка что, Америка опять суета! Да и мошенничества тоже, я думаю, много в Америке-то. От распятия убежал!» – корит себя только за мысль об Америке Митя Карамазов³⁰.

Америка для него – это не способ избежать наказания, а способ заменить одно наказание другим, одно зло другим злом. «Если я и убегу, даже с деньгами и паспортом и даже в Америку, то меня еще ободряет та мысль, что не на радость убегу, не на счастье, а воистину на другую каторгу, не хуже, может быть, этой!.. Я эту Америку, черт ее дери, уже теперь ненавижу. Пусть Груша будет со мной, но посмотри на нее: ну американка ль она? Она русская, вся до косточки русская, она по матери родной земле затоскует, и я буду видеть каждый час, что это она для меня тоскует, для меня такой крест взяла, а чем она виновата? А я-то разве вынесу тамошних смердов, хоть они, может быть, все до одного лучше меня? Ненавижу я эту Америку уж теперь! И хоть будь они там все до единого машинисты необъятные какие, али что – черт с ними, не мои они люди, не моей души! Россию люблю, Алексей, русского Бога люблю, хоть я сам и подлец! Да я там издохну! – воскликнул он, вдруг засверкав глазами. Голос его задрожал от слез»³¹.

Но поразительно: в горячем воображении Мити Карамазова Америка рисуеться как единственный в его положении беглого каторжника шанс вернуться в Россию.

³⁰ Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. 15. С. 34.

³¹ Там же. С. 186.

«– Ну так вот как я решил, Алексей, слушай! – начал он опять, подавив волнение, – с Грушей туда приедем – и там тотчас пахать, работать, с дикими медведями, в уединении, где-нибудь подальше. Ведь и там же найдется какое-нибудь место подальше! Там, говорят, есть еще краснокожие, где-то там у них на краю горизонта, ну так вот в тот край, к последним могикианам (слабые следы Митиной начитанности обнаруживают отдаленное знакомство с Фенимором Купером. – Л.С.). Ну и тотчас за грамматикой, я и Груша. Работа и грамматика, и так чтобы года три. В эти три года аглицкому языку научимся как самые что ни на есть англичане. И только что выучимся – конец Америке! Бежим сюда, в Россию, американскими гражданами. Не беспокойся, сюда в городишко не явimsя. Спрячемся куда-нибудь подальше, на север, али на юг. Я к тому времени изменюсь, она тоже, там, в Америке, мне доктор какую-нибудь бородавку подделает, не даром же они механики. А нет, так я себе один глаз проколю, бороду отпущу в аршин, седую (по России-то поседею) – авось не узнают. А узнают, пусть ссылают, все равно, значит не судьба! Здесь тоже будем где-нибудь в глуши землю пахать, а я всю жизнь американца из себя представлять буду. Зато помрем на родной земле. Вот мой план, и сие непреложно»³².

Как известно, Митя не добрался до Америки, а остался в Отечестве отбывать двадцатилетнюю каторгу. Утопический план Ивана не сработал и сработать не мог бы ни при каких обстоятельствах. Америка для героев Достоевского остается либеральной, а стало быть, по мысли Достоевского, вредной утопией: местом, куда скрываются от закона, местом, куда бегут с чужими деньгами, местом, где никто не спрашивает о привезенных капиталах, местом, где человека не ищут и где он никогда не станет своим.

В глазах Достоевского, верящего во всемирность, всечеловечность русского человека, Америка – это еще и место всеобщего разъединения и обособления. «Право, мне все кажется, что у нас наступила какая-то эпоха всеобщего “обособления”. Все обособляются, уединяются, всякому хочется выдумать что-нибудь свое собственное, новое и неслыханное <...> Слышал я и еще на днях рассказ об одном новом слове: был некто “нигилистом”, отрицал, страдал и, после долгих передрыг и даже заточений, обрел в сердце своем вдруг религиозное чувство. Что ж, вы думаете, он тотчас сделал? Он мигом “уединился и обособился”, нашу христианскую веру тотчас же и тщательно обошел, все это прежнее

³² Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. 15. С. 186.

устранил и немедленно выдумал свою веру, тоже христианскую, но зато “свою собственную”. У него жена и дети. С женой он не живет, а дети в чужих руках. Он на днях бежал в Америку, очень может быть, чтоб проповедовать там новую веру <...> Многие, и, может быть, очень многие, действительно тоскуют и страдают; они в самом деле и серьезнейшим образом порвали все прежние связи и *принуждены* начинать сначала, ибо свету им никто не дает. А мудрецы и руководители только им поддакивают, иные страха ради иудейского (как-де не пустить его в Америку: в Америку бежать все-таки либерально), а иные так просто наживаются на их счет. Так и гибнут свежие силы»³³.

Русский человек, бежавший из дома, залетевший в Америку и оставшийся там навсегда, считает Достоевский, определенно потерянным для Отечества.

Ни одного своего героя писатель не подверг подобной участи.

³³ Достоевский Ф.М. Указ. соч. Т. 22. С. 80–81.

Е.В. Шахматова

Активность мистического сознания на рубеже XIX–XX вв. и миф

Рубеж XIX–XX вв. – время кризиса европейского сознания. Технические достижения, успех естествознания и расцвет позитивных наук вызвали обратную реакцию общественного сознания: и XIX в. противопоставил позитивизму – интуитивизм, рационализму – иррациональное мировосприятие и возрождение мистицизма. Как отмечал Д. Мережковский, «материалистический, все отрицающий XIX век – вместе с тем эпоха еще небывалого научного и художественного мистицизма неутомимой потребности новых религиозных идеалов. Подготовительной работы еще неясного, но, во всяком случае, не разрушительного, но творческого движения. В этой мучительной борьбе, в глубоком контрасте двух основных начал жизни – характерная черта XIX века»¹.

Искусство и философия предчувствовали скрытые противоречия рационального сознания, на фоне экономического подъема заявляя о «закате Европы» (Шпенглер). Мистицизм отражает в себе разнохарактерные идеологические явления и в определенные исторические периоды, отмеченные кризисом культуры, в обществе происходят вспышки мистицизма. Эзотерические, то есть рассчитанные на узкий круг посвященных, учения существовали на протяжении всей истории человечества, но «эпидемии

¹ Мережковский Д.С. Мистические движения нашего века // Эстетика и критика: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 125.

мистического помешательства»², как правило, наблюдаются в периоды крушения привычной системы духовных ценностей и формирования новой. Именно таким периодом слома культурной парадигмы и был рубеж веков. Старая система духовных ценностей европейской культуры Нового времени, основанная на антропологических принципах, дала сбой: всемерное раскрытие и развитие человеческой индивидуальности привело к торжеству низменных инстинктов.

Поворот общественного сознания в критические периоды к иррациональным, мистическим, религиозным началам отражает подсознательное психологическое влечение человечества к иному жизненному укладу, иным общественным отношениям. Наиболее творческие в истории человечества эпохи были в то же время отмечены поворотом к мистицизму. Изучению трансцендентного посвящали свои работы такие мыслители Серебряного века, как В.С. Соловьев, В.В. Розанов, Л. Шестов, Н.А. Бердяев, С.Л. Франк³. Позднее на роль мистицизма в духовной жизни общества указывали Ф.И. Щербатской, В.М. Алексеев, А.И. Востриков, А.М. Мейварт, Ю.К. Шуцкий (автор перевода «Книги перемен») и др.

Кризис культуры на рубеже XIX–XX вв. Н. Бердяев сравнивал с эпохой становления христианства и ухода в прошлое античных ценностей: на смену рациональному дискурсивному мышлению, не способному постичь начала и концы бытия, утверждал он, должно прийти «не рационализированное сознание», которое одно только и может осуществить подлинное познание. «Рационализм, – утверждал он, – есть болезнь и расстройство, мистика есть здоровье и нормальность»⁴.

² Цвейг С. Врачевание и психика. СПб., 1992. С. 41.

³ См.: Соловьев В.С. О действительности внешнего мира и основании метафизического познания // Соловьев В.С. Избранные произведения. Ростов-на-Дону, 1998; Розанов В.В. Природа и история. СПб., 1900; Розанов В.В. Религия и культура. Сб. ст. // Розанов В.В. Собрание сочинений. Мимолетное. М., 1994; Шестов Л. Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. Л., 1991; Бердяев Н.А. О назначении человека: Опыт парадоксальной этики. М., 1993; Бердяев Н.А. Смысл творчества // Бердяев Н.А. Сочинения. М., 1989; Франк С.Л. Смысл жизни // Франк С.Л. Реальность и человек. СПб., 1997; Франк С.Л. Непостижимое. Онтологическое введение в философию религии // Он же. Сочинения. М., 1990.

⁴ Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 94.

На протяжении всего XIX в. Европа испытывала пристальный интерес к Востоку, его религии, философии, культуре, искусству. Кризис индивидуалистического сознания, попытки выхода из тупика сделали Европу чуткой собеседницей в диалоге с Востоком. Древнеиндийская и китайская картины мира с их философскими понятиями двуединого абсолюта, небытия, бесконечного цикла времен, идеями кармы, метемпсихоза оказали сильное влияние на сознание Европы, заставив ее задуматься об относительности таких фундаментальных понятий, как пространство и время, а также заново пересмотреть свое понимание материи. Положение человека в этих смещенных координатах оказалось крайне неустойчивым.

Европейское цивилизационное время, ориентированное в направлении человеческой жизни, от рождения к смерти через кульминацию расцвета активной деятельности, остановило свой ход. Обжитое трехмерное пространство, соединившись в единое целое с взбунтовавшимся временем, направило вектор движения в точку, обозначенную на карте мироздания как Ничто, Небытие. И человек в этом новом мире ощутил одновременно свою множественность, космичность и ничтожность. Единое «Я» распалось на многие составляющие, и человек на планетарной сцене почувствовал себя лицедеем, носителем разных масок. Разверзшийся Хаос поглотил его, и в этом Хаосе уже невозможно было жить, опираясь на привычные знания, религию, философию, искусство. Человеку предстояло заново осознать себя и свое место в этом новом огромном мире космоса, где все привычное стало относительным. В конце XIX в. Европа устремилась в объятия Востока, обнаружив в его мировосприятии не какие-то отдельные соответствия своим потребностям, а цельную картину бытия, готового вобрать в себя беженца западной цивилизации, пережившего глобальную катастрофу крушения иллюзий.

Новое познание реальности, утвердившееся в Европе в XIX столетии, сопоставимо с древней методикой даосов: не только познающий «своим трансцендентальным сознанием оформляет бытие и распространяет на него рациональный свет <...> «само бытие просветляется и оформляется в акте самопознания»⁵. Подобный метод познания Н. Бердяев определяет как «мистический реализм»⁶. Он выделяет два типа мистики: субъективную и объективную. Первый тип – индивидуалистическая мистика пе-

⁵ Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 80.

⁶ Там же.

реживаний, которая допускается критическим научным сознанием. И этот тип мистики был официально разрешен и существовал в недрах позитивистского XIX в., потому что переживания – еще не мистика. На рубеже веков оккультные учения, тайные верования привлекают к себе все большее число поклонников и последователей из творческой среды. Основываясь на древнем принципе соответствия всех явлений материального мира их аналогиям в ином проявлении («что есть сверху, то есть внизу»), магические заклинания творческой элиты были направлены на устранение хаоса и восстановление гармонического единства в человеческом социуме. Направляющая роль принадлежала духовным учителям, среди которых особо следует выделить имена Е.П. Блаватской, основательницы теософского общества, и Р. Штейнера, выделившего из теософии антропософское направление.

На рубеже веков Европа переживает мистический ренессанс, причем мистицизм конца века все больше окрашивается в восточные тона. Под влиянием философско-религиозных концепций брахманизма, индуизма, буддизма складывается теософия. Опираясь на тождественные, общие для различных вероисповеданий моменты, теософия пыталась создать своего рода универсальную религию нового типа, синтезирующую достижения естественных наук с философско-религиозными постулатами. В 1875 г. в Нью-Йорке Е.П. Блаватская организовала теософское общество. Она дала западному миру глубокий синтетический взгляд на сохранение в восточном эзотеризме знаний, лежащих в основе первоначальных представлений о мире, характерных для индоевропейского сознания. С ее помощью отрывочные представления о восточной философии и тайные доктрины западного оккультизма соединились в единую систему, раскрывающую единство мировой религиозно-духовной культуры. Блаватская оказала огромное, еще до конца не выявленное и не оцененное по достоинству, влияние на европейскую культуру второй половины XIX – начала XX в.

В 1880 г. в русской печати появились ее путевые заметки, посвященные путешествию в Индию. Очерки Блаватской для русского читателя были подлинным откровением. Впервые на русском языке в популярном изложении основы индуизма и индийской философии оказались достоянием широких масс. Образным языком она описала природу и животный мир Индии. Уклад жизни народа и правителей, древние обычаи и верования, отметила некоторые элементы сходства народных культур Индии и России, высказав предположение о единстве праарийских

корней индоевропейских народов. Со страниц ее книг перед читателями возникала Индия – колыбель человеческого духа, начало начал философии и сокровищница тайных знаний древности. Индия – прародительница других наций, родина всех утерянных искусств и наук древности. Изучать Индию – означало возвращение к истокам человечества. Книги Блаватской доказывали, что древние индусы, египтяне, халдеи владели обширными познаниями во многих областях человеческих знаний и особенно поразительных результатов добились в области физиологии и психологии: эти знания составляли «тайную доктрину» и передавались адептам изустно посредством ритуалов и мистерий. Для символистов, приближавших свою теорию к «системам индусской философии», Блаватская открыла целый материк древних знаний. К.Д. Бальмонт писал жене: «Ты помнишь, как однажды, в первое наше путешествие, мы блуждали около Charing-Cross-отеля, в Лондоне, и случайно остановились у теософского магазина? Я помню, купил тогда “The Voice of the Silence” Блаватской и взял каталог теософских книг. Эти две маленькие книжечки, из которых вторая была добрым путеводителем, сыграли большую роль в моей жизни. Прекрасная, как драгоценный камень, книжечка “The Voice of the Silence” была утренней звездой моего внутреннего расцвета. Она ввела меня в ряд драгоценных книг, с которыми я провел столько радостных и просветленных часов за последние годы»⁷.

Индия на рубеже XIX–XX вв. стала для русского общества страной обетованной, магнитом, который мощно притягивал к себе мысли и чаяния русской культуры. «Индия, – писал Н. Федоров, – до сих пор играла роль искусительного древа познания добра и зла; все народы, имевшие значение в истории, вкушали от него, и эпоха такого вкушения была порою их процветания и вместе падения. Все великие так называемые всемирные монархии, как Вавилония, Ассирия, возникли на перепутье в Индию; Финикия, Царство Соломона также обязаны своим возвышением и падением сношением с нею <...> Греко-Македония, Рим и Византия лежали на тех же путях. Италия и Германия в средние века своим возвышением были обязаны тому же пути через них в Индию; они пали, когда были открыты иные пути, и теперь опять возвышаются благодаря открытию Суэцкого канала»⁸.

⁷ См. Бальмонт К.Д. Путевые письма издадека близкой // Бальмонт К.Д. Змеинные цветы. М., 1910.

⁸ Федоров Н.Ф. Всемирное влияние Индии. Собр. соч. в 4-х т. М., 1995. Т. 1. С. 245.

Не случайно Николай II за четыре года до восшествия на престол предпринял длительное путешествие с образовательными целями от Египта до Японии, где был вынужден прервать свое «познание Востока» из-за совершенного на него покушения. После публикаций трудов Блаватской в 80-е гг. его путешествие было проявлением естественного любопытства, желанием своими глазами увидеть тайны совершенной мудрости. В свою очередь, интерес к Востоку на высочайшем уровне возбуждал любопытство обывателей, и пресса, стремясь его удовлетворить, обратилась к описанию истории и культуры стран Азии и Африки, а о самом путешествии был издан трехтомный труд Э.Э. Ухтомского⁹ «Путешествие на Восток его императорского высочества государя наследника цесаревича» (СПб., 1893–1897), на лучшей бумаге и с использованием передовых полиграфических возможностей того времени.

В Индии побывали К. Бальмонт, И. Бунин, А. Чехов. М. Волошин собирался отправиться в Индию пешком, придавая этому путешествию религиозный смысл: ведь пешком ходили пилигримы в Святую Землю. Из Парижа, где он намеревался «познать всю европейскую культуру в ее первоисточнике и затем, отбросив все “европейское” и оставив только человеческое, идти учиться к другим цивилизациям, “искать истины” в Индию и Китай. Да и идти не в качестве путешественника, а пилигримом, пешком, с мешком за спиной, стараясь проникнуть в дух незнакомой сущности...»¹⁰ Н. Гумилев в своем знаменитом «Заблудившемся трамвае» стремился в «Индию духа».

«Сделать прогулку в Индию, где люди и божества вместе»¹¹, мечтал Велимир Хлебников. Но этими путями предстояло пройти Николаю Рериху. Его путь в Индию был предопределен судьбами русской культуры рубежа веков. Энергия творческой мысли русского искусства придавала Рериху сил в осуществлении «возвращения блудного сына домой» к праистокам своей собственной культуры. В Индию, в Индию, в Индию – это навязчивое желание было сродни тоске чеховских трех сестер, мечтающих вырваться из провинции в Москву. Так и для русской культуры Индия представляла собой духовный центр. Н. Гумилев мечтал: «Мы в царстве снега создадим иную Индию» («Северный раджа»),

⁹ Расстрелянного вместе с Гумилевым по делу Таганцева.

¹⁰ Из письма М. Волошина к А. Петровой от 12.11.1901. Цит. по: сб. Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1985. С. 177.

¹¹ Цит. по кн.: Гунн Г. Очарованная Русь. М., 1990. С. 196.

в Индии должен был прозвучать заключительный аккорд Мистерии А. Скрябина, Н. Федоров еще в 70-е гг. XIX в. предрекал России катастрофу за то, что она «не защитила Индию от Англии. И потому на нее обрушиваются бедствия, которые, постоянно усиливаясь, должны или обратить ее к долгу, или же привести к гибели»¹².

Восток на рубеже веков был в моде, но если Европа воспринимала Восток как антитезу своего собственного развития, то для России поворот к Востоку, и в частности, к Индии, явился самопознанием. Россия в кросс-культурном пространстве между Европой и Западом на протяжении всего XIX в. пыталась определить свою самобытность по отношению к Западу через Восток. Русский ориентализм развивался в едином русле европейского модерна, но на русской почве устремленность к Востоку стала не просто экзотически пикантной приправой к изыскам искусства, особенности русской души, «чуткой к мистическим веяниям» (по определению Бердяева), привели к тому, что культура Серебряного века от стилистически формальных приемов обратилась к таким глубинам духа, что ее эксперименты в области эстетического подхода к действительности вскоре переросли в поиски некоего единого религиозно-мистического мировоззрения. Символизм стал Миропониманием, и А. Белый пытался разрешить вопрос – может ли теория символизма быть, собственно говоря, теорией, или ее задача состоит в теоретическом отрицании всякой теории? Он был убежден, что в таком случае «теория символизма будет новой системой среди существующих систем индусской философии: веданты, йоги, мимансы, санкьи, вайшешики и других; вероятнее всего, теория символизма будет не теорией вовсе, а новым религиозно-философским учением, предопределенным всем ходом развития западноевропейской мысли»¹³.

Безграничный мистицизм пронизывал всю культуру рубежа столетий. «Только этим обстоятельством и ничем иным, – отмечает В. Крейд, – объясняется глубина духовных достижений серебряного века, остающихся в нашей современной культуре неисчерпанными, неизученными обстоятельно и, конечно, непревзойденными. Едва ли не каждый из значительных поэтов эпохи тяготеет к той или иной форме мистического поиска, Блок вдохновляется прозрениями Вл. Соловьева, А. Белый еще в ранней юности читает Упанишады, а позднее отдается антропософ-

¹² Федоров Н.Ф. Всемирное влияние Индии. Собр. соч. в 4-х т. М., 1995. Т. 1. С. 246.

¹³ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 80.

ским штудиям и практике, Брюсов и Гумилев изучают трактаты европейских оккультистов. Волошина интересуется теософия, затем антропософия и Бхагават Гита. Вячеслава Иванова влекут самого разного рода эзотерические знания. Бальмонт увлекается то Зенд-Авестой, то Лао-цзы, то индуизмом, то буддизмом, то русским сектантством. Сколь очаровательно мишурным ни был эгофутуризм Игоря Северянина и его друзей по академии эго-поэзии, но и он получил творческий раскрепощающий импульс от теософии Блаватской более чем от стихов своих учителей Фофанова и Лохвицкой»¹⁴.

Мистика становится литературным направлением: внутри петербургской фракции символистов формируется течение «мистических анархистов», лидером которого становится Г. Чулков. В это объединение вошли также Городецкий, Потемкин, Ауслендер. «Россия стоит в центре Востока и Запада, она соединяет два мира, в ней узел всемирной истории», – указывал Н. Бердяев¹⁵. Именно Россия, по его мнению, через мистику пресуществления, активную соборную мистику приведет мир к новому открытию.

Классики марксизма отмечали, что в истории европейского общества существовали эпохи, когда общественное сознание было пронизано мистицизмом, но они оценивали его с позиций классовой борьбы как мракобесие, проявление бессилия гибнущего класса на фоне исторически неизбежной смены экономических формаций. Тоталитарной советской идеологией данная точка зрения на это явление была признана единственно правильной, но в настоящее время она уже не является доминирующей.

В 1990-х гг. в России намечается новое отношение к данной проблеме, в научный оборот были введены работы исследователей современного мистицизма: Р. Генона, Р. Бернье, Ж. Бержье, К. Мутти, С. Найта, Л. Повеля, К. Поппера, Б. Рассела, М. Серрано и др.¹⁶. Стали доступными для изучения труды Е. Блаватской и Р. Штейнера. Проблемы мистицизма в философии, теории и истории культуры начинают изучаться в работах В.Д. Губина, П.С. Гуревича, Ю.Н. Лотмана, Б.В. Маркова, Ф.Т. Михайлова

¹⁴ Крейд В. Встречи с серебряным веком. Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 11.

¹⁵ Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 228.

¹⁶ См.: Генон Р. Царь Мира. Коломна, 1993; Бержье Ж. Тайная война оккультных сил. М., 1998; Бержье Ж. Тайные Хозяева Времени. М., 1998; Мутти К. Полярный Эльбрус // Элементы, 1995, № 6 и др.

и др.¹⁷. Западные ученые считают¹⁸, что у современной физики и восточных мистических учений имеется целый ряд общих черт. Это и целостное восприятие мира, при котором мельчайшая часть соизмерима с универсумом; и парадоксальность мышления, когда противоречие приводит к глубочайшему прозрению; и «трансцендентность» выхода за пределы формальной логики, привычных норм языка, традиционных представлений о времени и пространстве; и органическое восприятие космоса как живого, развивающегося, динамического.

Картина мира Серебряного века и мистицизм

Влияние восточного мистицизма сказалось на переосмыслении кардинальных вопросов в построении европейской картины мира, таких, как время, пространство, жизнь и смерть человека. Буддистское мироощущение не выделяло человека из природы, высокомерие антропоцентризма было ему чуждо. Человек не являлся центром восточной картины мира. И если по отношению к пространству как физической категории (но не художественной!) западный менталитет был готов допустить автономное существование, то по отношению ко времени человек Запада предпочел занять центральную позицию. В искусстве также преваляровала точка зрения человека. Наиболее последовательно принцип антропоцентризма был претворен в открытии прямой перспективы в живописи эпохи Возрождения. Художники Запада, основываясь на рационалистическом восприятии мира, доверяли зрению безусловно. На Востоке изобразительное искусство выработало рассеянную перспективу ряда планов с передвигающейся точкой зрения, взирая на человека в гармонии с природой оком Вселенского Абсолюта. Живопись Востока предпочитала космическую панораму ограниченным возможностям человека.

¹⁷ См.: *Губин В.Д.* Человек и его бытие в природе, истории и культуре. М., 1992; *Гуревич П.С.* Возрожден ли мистицизм? М., 1984; *Он же:* Философская антропология. М., 1997; *Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. СПб., 1994; *Марков Б.В.* Философская антропология. СПб., 1998; *Михайлов Ф.Т.* Загадка человеческого Я. М., 1976.

¹⁸ *Talbot M.* *Mysticism and the New Physics.* London, Henley; Routledge, 1981. *The Metaphors of Consciousness.* N. Y., 1981; *Restivo S.P.* *Parallels and Paradoxes in Modern Physics and Eastern Mysticism // Social Studies of Sciences.* 1987. Vol. 2; *Поликарпов В.С.* Наука и мистицизм в XX веке. М., 1990. *Куракина О.Д.* Физика и реальность: об идейном «параллелизме» между современной физикой и восточной мудростью // Математика, естествознание и культура. М., 1983.

Восточный подход к вопросам о времени и пространстве обнаруживает предтеча философии и искусства Серебряного века Вл. Соловьев. Вслед за А. Шопенгауэром, который был его «духовным наставником» в юности¹⁹, Вл. Соловьев также становится адептом восточных учений и, исходя из законченной метафизической системы Ригvedы, трактует время и пространство как «формы нашего представления». «Несомненно, – утверждает он, – что время есть нечто не существующее на самом деле, само себя уничтожающее». Следуя логике Шопенгауэра, он приводит два определения: «Прошедшее и будущее не имеют никакого значения в отношении настоящего. Настоящее есть граница между прошедшим и будущим и само по себе есть не что иное, как нуль»²⁰. В вопросе о пространстве Вл. Соловьев столь же категорично заявляет, что эта категория понимается лишь по отношению к другим смежным предметам, «само по себе оно пустота, ничтожество...»²¹. Итак, реальная действительность в данной концепции предстает нулем в квадрате, «мир явлений не имеет никакого содержания, есть только мир *кажущихся* явлений (выделено мной. – Е.Ш.)». Но что же тогда представляет из себя действительное бытие? Вл. Соловьев признает, что мы живем в призрачном мире. Человеку свойственно ставить себя в центр окружающего и соотносить все явления мира со своей личностью. В действительности же человек оказывается «существом ничтожным, зависящим и чем-то подчиненным» (Вл. Соловьев). Это противоречие между внутренним ощущением человека и реальной действительностью приводит к трагической для человека невозможности окончательного

¹⁹ По свидетельству близкого друга Вл. Соловьева, Л.М. Лопатина: «Шопенгауэр овладел им всецело, как ни один философский писатель после или раньше. Был период в жизни В.С. Соловьева, – правда, довольно короткий, – когда он принимал Шопенгауэра всего, со всеми его общими взглядами и частными мнениями, с его безграничным пессимизмом и с его туманными надеждами на искупление от страданий мира через погружение в Нирвану. В Шопенгауэре его более всего привлекало воззрение на жизнь, как на нравственный очистительный процесс, воззрение, строго проведенное в стиле умозрительного буддизма. Недаром, после знакомства с Шопенгауэром Вл. Соловьев с страстью отдается изучению восточных религий». (*Лопатин Л.М.* Философские характеристики и речи. М., 1911. С. 125–126).

²⁰ *Соловьев Вл.* Лекция на Высших женских курсах (Москва) 14-го и 28-го января 1875 г.// Полн. собр.соч. и писем в 20-ти т. М., 2000. Т. 1. С. 244.

²¹ Там же.

удовлетворения его воли, то есть счастья. «Всякое удовлетворение воли есть воображаемая цель, при достижении которой видим, что она гораздо ничтожнее, чем нам это казалось»²². Но даже если бы человеку удалось достичь призрачного счастья, перспектива неминуемой смерти лишила бы его всякого удовольствия. Человек, знающий что «внешняя природа существует только в его воображении», не желает осознавать себя конечным существом, в этом и заключается «стремление к настоящей метафизике»²³. В лекции, прочитанной Вл. Соловьевым на Высших женских курсах, философ последовательно излагает постулаты индийской картины мира – относительность временно-пространственных отношений; призрачность реального мира вещей (майя) в терминологии индусов; и буддийский тезис о жизни-страдании. Впрочем, Вл. Соловьев на столь серьезные темы мог слагать и шуточные экспромты:

Во-первых, объявлю вам, друг прелестный,
Что вот теперь уж более ста лет,
Как людям образованным известно,
Что времени с пространством вовсе нет;
Что это только *призрак субъективный,*
Иль, попросту сказать, один **обман**.
Сего не знать есть реализм наивный,
Приличный ныне лишь для обезьян.
А если так, то, значит, и разлука,
Как *временно-пространственный мираж,*
Равна нулю, а с ней тоска и скука,
И прочему всему оценка та ж ...²⁴
(курсив мой. – Е.Ш.)

Ноль как «временно-пространственный мираж», «обман», «признак субъективный», как вселенское Ничто, Бытие со знаком минус, то есть Небытие, становится объектом философских рассуждений «буддийствующего поколения» (Н. Федоров). «Если ощущение нельзя или затруднительно назвать положительным или отрицательным, – считает К. Циолковский, – то оно

²² Соловьев Вл. Лекция на Высших женских курсах (Москва) 14-го и 28-го января 1875 г.// Полн. собр.соч. и писем в 20 т. М., 2000. Т. 1. С. 244.

²³ Там же. С. 245.

²⁴ Соловьев В. «Неподвижно лишь солнце любви...» Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников. М.,1990. С.59.

есть безразличное, или *нулевое*. Нулевые ощущения также бесконечно разнообразны. В идеальном виде это есть *небытие*. Не смерть, а именно – небытие <...> Ощущения человека находятся в зависимости от времени, или, как говорят математики, есть функция времени»²⁵.

Серебряный век – период напряженных поисков новой веры, нового духовного ориентира, смысла жизни. Одним из первых в своей работе «При свете совести» (1890) Н. Минский сформулировал религиозно-философские проблемы, которые волновали его поколение. В этом трактате он изложил свою религиозно-философскую систему меонизма, получившую дальнейшее развитие в последующие годы²⁶. Меонизм (от греч. – *меон* – *несуществующее*) представлял собой, подобно теософии, попытку сочетать отдельные во всех исторических религиях элементы божественного, абсолютное бытие и абсолютное небытие как святые элементы. Минский высказывает метафизические идеи восточной картины мира, базирующейся на принципе вечных перемен: «...нет ни бытия, ни небытия предметов, а есть лишь изменение их форм и взаимных отношений»²⁷. Истинная святость пребывает лишь в истине, существующей вне жизни, а также в небытии. Только мысль об абсолютном небытии может стать источником истинной незаинтересованной религии²⁸. Некоторые положения меонизма оказались существенными для нового искусства. Это в первую очередь требование поисков высшей цели жизни в мистических глубинах собственного «я». Лишь в глубинах человеческой индивидуальности лежит ключ к познанию жизни, потому что мир тоже представляет собой личность, и вне этой личности нет

²⁵ Циолковский К. Нирвана. Калуга, 1914. С. 1, 3.

²⁶ См. Минский Н.М. Религия будущего. СПб., 1905; Он же. Меонизм // Венгеров С.А. Русская литература XX века. 1890–1910. Т. 1. М., 1914. С. 364–368.

²⁷ Минский Н. При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни. СПб., 1897. Изд. 2-е. С. 176.

²⁸ Вл.Соловьев в заметке «По поводу сочинения Н.М. Минского «При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни» СПб., 1890, напечатанной в «Литературном обозрении» от 1 марта 1890 г. С. 440, отметил, что мысль о не-сущем «то есть понятие абсолютного в его отрицательном определении, очень не нова: она есть *idée fixe* всего восточного умозрения. Метафизика китайская (лао-цзэ, в своем тво-тэ-кинг [орфография Соловьева. – Е.Ш.] и индийская опочили на этой идее. В Абидарме (метафизическая часть священного буддийского трехкнижия – трипитака) мысль об абсолютной невозможности, как основе всего существующего, изложена в выражениях еще более смелых, или, если угодно, еще более нелепых, чем у г. Минского».

никаких ценностей. Веру, считает Минский, надо понимать как мистический рассудок, мистическое чувство и мистическую волю личности. Абсолютное небытие стало для искусства Серебряного века, осознавшего, что «времени с пространством больше нет», априорной истиной, поэтому оно апеллирует к вечности. Образ времени становится пластичным:

*Мне открылось, что времени нет,
Что недвижны узоры планет,
Что бессмертие к смерти ведет,
Что за смертью бессмертье ждет.*
К. Бальмонт²⁹

*Совьются времена – в ничто; замрут часы;
Ты станешь, маятник заклатья.
Но стойкий ваш покой все чертит крест Распятья,
Неумолимые Весы.*

В.Иванов³⁰

Ощущение бесконечности остановившегося времени передает З. Гиппиус в стихотворении с симптоматическим названием – «Часы стоят»:

*И все, чем мы за краткость, за легкость дорожим –
Друг сделалось бессмертным, и вечным – и чужим³¹.*

В другом стихотворении «Ночью» она описывает цикличное круговращение времени:

*Колдует ли душа моя иль молится, –
Не ведаю, но радостна мне весть...
Я чую, время пополам расколется
И будущее будет тем, что есть.*

*Все чаянья – все дали и сближения –
В один великий круг заключены.
Как ветер огненный – мои хотения,
Как ветер, беспреградны и властны.
И вижу я – на ком-то загораются
Сияньем новым белые венцы...
Над временем, во мне, соприкасаются
Начала и концы³².*

²⁹ Бальмонт К. Стихи. СПб., 1997. С. 64.

³⁰ Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедии. СПб., 1995. Т. 1. С. 257.

³¹ Гиппиус З. Стихотворения. Живые лица. М., 1991. С. 79.

³² Там же. С. 96.

Волошин создает цикл стихотворений, объединяя их названием «Когда время останавливается»:

Тесен мой мир. Он замкнулся в кольцо.
Вечность лишь изредка блещет зарницами.
Время порывисто дует в лицо.
Годы несутся огромными птицами <...>

В безднах скрывается новое дно.
Формы и мысли смешались.
Все мы уж умерли где-то давно...
Все мы еще не родились³³.

Блок размышляет над этой темой:

Что мгновенные бессилья?
Время – легкий дым...
Мы опять расплещем крылья,
Снова отлетим!

И опять, в безумной смене
Рассекая твердь,
Встретим новый вихрь видений
Встретим жизнь и смерть³⁴.

Именно человек становится точкой пересечения времени и пространства, в его душе, как в зародыше, заключается представление о других мирах, о Космосе. На рубеже веков человечество «переменило одежды»: из ставшего малым трехмерного измерения, которое предполагало, как и время, начало и конец, оно переделось в беспредельность. «Формы времени таковы, – утверждал Скрябин, что я для каждого данного момента создаю бесконечное прошлое и бесконечное будущее»³⁵.

Проблеме времени посвящает А.М. Ремизов свой роман «Часы» (1903 г.). Его герой Костя Ключков восстает против времени, безраздельно господствующего над жизнью. В своем наивном бунте он ломает соборные часы и, как новый Мессия, обращается с «соборной проповедью» к народу: «Я даю вам, слюнявые

³³ Волошин М. Стихотворения. Статьи. Воспоминания современников. М., 1991. С. 29–30.

³⁴ Блок А. Дали слепы, дни безгневны (1904) // Собр. соч. в 8-ми т. М.; Л., 1960–1963. Т. 1. С. 321.

³⁵ Записи А.Н. Скрябина // Русские Пропилеи. Т. 6. М., 1919. С. 145–146.

мальчишки, волю, какой с сотворения мира и любви и смерти не имел ни один великий народ. Слушайте вы, оборванцы и воры, я взял себе время, я убил время с его часами, – отныне нет времени! Слушайте вы, негодяи, я взял себе грех мира, я убил грех с его тоскою и раскаянием, – отныне нет греха! Слушайте вы, трусы и обманщики, я взял себе смерть, я убил смерть с ее ужасом, – отныне нет смерти! Отныне нет времени, отныне все можно и нет невозможного <...> Аз есмь Господь Бог Твой!»³⁶. Отметим что, мальчишка, сломавший часы, называет себя Богом.

Время воспринимается культурой Серебряного века не как абстрактное понятие, а как нечто живое, органическое. «Времена созрели»³⁷, – заявляет один из героев Ремизова. «Я чую, время пополам расколется», – делится предчувствием З. Гиппиус. У В. Хлебникова «время цветет как черемуха» и «зачеловек в переднике плотника пилит времена на доски и как токарь обращается с своим завтра»³⁸. Хлебников своими друзьями-«будетлянами» был избран королем времени, он мечтал о независимом государстве времени, лишенном пространства. Себя он ощущал божеством – Числобогом, правителем этого будущего государства времени. Он задается вопросом, как относятся друг к другу тяготение и время? И устами ученого 2222 года, составляющего уравнение смерти, приходит к парадоксальному заключению: «...время так же относится к весу, как бремя к бесу. Но можно ли бесноваться под тяжелой ношей? Нет. Бремя поглощает силы беса. И там, где оно, его нет. Другими словами, время поглощает силы веса, и не исчезает ли вес там, где время? ...время и вес – два разных поглощения одной и той же силы»³⁹. Следуя его логике, можно предположить, что человек, освободившись от веса в момент смерти, оказывается в бесконечности, где жизненный цикл развивается в обратном направлении. Хлебников фантазирует по поводу этой ситуации в пьесе «Мирскóнца». Он описывает мир зазеркалья, небытия, где его герои прокручивают киноплёнку жизни от смерти к рождению: сначала умирают, потом у них взрослые дети, потом свадьба, любовь, учеба в гимназии, а в последней сцене две молчаливые и важные персоны проезжают с воздушными шарами в детских колясках.

³⁶ Ремизов А.М. Повести и рассказы. М., 1990. С. 98.

³⁷ Ремизов А.М. Крестовые сестры // Указ.соч. С. 267.

³⁸ Хлебников В. Труба марсиан // Творения. М., 1987. С. 603.

³⁹ Хлебников В. Ка // Творения. М., 1987. С. 525.

Его герои из будущего в диалоге 1916 г. к ненаписанной пьесе⁴⁰ при встрече ведут странный разговор:

«1-ый. Куда вы спешите, дружок? <...> Ведь вы умрете завтра?

2-ой (роется в записной книжке). Я родился третьего листопада. Дважды два четыре. – Да! Как это ни грустно, я умру завтра.

1-ый. А родись в день Ганги синеглазого. Дорогой мой! Уходя из жизни, вы должны позаботиться, чтоб место вашей жизни не было занято другим. Не поленитесь – вы рассеянный человек – позаботиться о соединении этой вашей жизни со следующей через полицию. Конечно, вы должны внести налог, но ведь он очень невелик. Ведь это так несложно: две-три статьи закона, свидетельство судьи, что вы именно тот, кто имеет родиться тогда-то!..

2-ой. Э-э-э... Да как это ни грустно, – я завтра умру. Я должен окунуться в реку смерти и принять холодное купание. Брр... Но ничего. Умирая в последний раз, я немного простудился и схватил насморк – теперь возьму набрюшник<...>

1-ый. Ну, что ж, – до второй жизни! <...> Будьте мертвы, не забываете»⁴¹.

Его пьеса «Ошибка смерти» в гротескной форме показывает смерть Барышни Смерти, выпившей по ошибке смертельный напиток, предназначенный для посетителя. Смерть после смерти, по ремарке автора, поднимает голову, просит сценарий, просматривает его, приходит к выводу, что все доиграла до конца, вскакивает на ноги и радостно присоединяется к ожившим мертвецам.

Столь безжалостное отношение к смерти, без всякого пиетета и уважения (Хлебников с легкостью рифмует «насморк» и «на смерть»)⁴², лишение ее романтического ореола таинственности, роковой неизбежности, снижение до обывательского разговора и окончательное разжалование, перевод из категории ужасного в персонажи буффонной клоунады – все эти безобразия означали перелом в сознании эпохи. Смерть не пугает интеллектуальную элиту Серебряного века. Она стала такой же условной и относительной абстракцией, как пространство и время. Хлебникову, «алгеброй, поверившему гармонию», было ведомо, как извлекать корень из отрицательных величин времени. Корень квадратный из минус единицы или «нет-единицы» – призрак, тень,

⁴⁰ По предположению А. Кручёных, пьеса должна была называться «13 в воздухе».

⁴¹ Хлебников В. Собр. произведений. В 5-ти тт. Л., 1928–33. Т. 5. С. 142–143.

⁴² Там же. С. 105.

дух, вызываемый на спиритическом сеансе, «люди минус физическое тело» в терминологии Блаватской⁴³.

«Я знал, – пишет он в мистерии «Скуфья Скифа», – что $\sqrt{-1}$ нисколько не менее вещественно, чем 1; там, где есть 1, 2, 3, 4, там есть и $-1, -2, -3$, и $\sqrt{-1}, \sqrt{-2}, \sqrt{-3}$. Где есть один человек и другой естественный ряд чисел людей, там, конечно, есть и $\sqrt{-}$ человека, и $\sqrt{-2}$ людей, и $\sqrt{-3}$ людей, и n -людей = $\sqrt{-n}$ людей»⁴⁴.

Е. Замятин включается в эзотерическую дискуссию своей эпохи: «Всякому уравнению, всякой формуле в поверхностном мире соответствует кривая или тело. Для формул иррациональных, для моего $\sqrt{-1}$ мы не знаем соответствующих тел, мы никогда не видели их... Но в том-то и ужас, что эти тела – невидимые – есть, они непременно, неминуемо должны быть: потому что в математике, как на экране, проходят перед нами их причудливые тени – иррациональные формулы; и математика, и смерть – никогда не ошибаются. И если этих тел мы не видим в нашем мире на поверхности, для них есть – неизбежно должен быть – целый огромный мир там, за поверхностью...»⁴⁵.

Итак, смерть в культуре Серебряного века осмысливается не как конец человеческой жизни, а как один из этапов ее эволюционного развития. Она отражает третью основу теософии: «закон эволюции, духовной и материальной, выражающийся для человека в перевоплощении»⁴⁶. Человек из положительной реальности переходит в отрицательную. «Миф о вечном возвращении» (М. Элиаде) подкрепляется математическими выкладками и формулами, соответствующими развитию точных наук рубежа веков.

Космогония Серебряного века

Между мифом и действительностью, по утверждению А. Белого, нет принципиальной разницы: «по закону диалектическо-

⁴³ Блаватская Е.П. Тайная доктрина. В 2-х т. Минск, 1997. Т. 1. С. 281.

⁴⁴ Хлебников В. Скуфья скифа // Указ. соч. С. 540.

⁴⁵ Замятин Е. Мы // Попул. б-ка. Фантастика 2: Антиутопии XX века. М., 1989. С. 64

⁴⁶ Две другие главные основы теософии: «1) Единство всего существующего – братство. 2) Закон Кармы, закон причин и последствий в духовном, как и в материальном мире». Волошин М. О теософии. (Статья напечатана по рукописи, хранящейся в Рукописном отделе Института русской литературы АН СССР. Ф.562.оп.1, ед.хр.210) источник доступа: <http://www.anthroposophy.ru/index.php?go=Pages&file=print&id=305>

го развития всегда будет казаться, что прошлое изживает себя в мифах, настоящее – в научных понятиях, а грядущее – в тех формах, которые являются соединением понятия и мифа, или в прошлом – субъективное фантазирование, в настоящем – трезвая ясность, в будущем – точная фантазия, или фантастика точности (объективная фантазия)⁴⁷.

Время в эпоху Серебряного века утрачивает рациональные характеристики ньютоновской механики и обнаруживает свою циклическую природу, сопричастность Космосу: «Совьются времена – в ничто» (Вяч. Иванов), «все дали и сближения – / В один великий круг заключены» (З. Гиппиус), «Тесен мой мир. Он замкнулся в кольцо» (М. Волошин). Космогония Серебряного века разделяет идею множественности космических циклов.

С ведических времен в Индии было известно учение о разрушении мира: полный цикл, или Маха-Юга, состоящая из четырех неравных частей (Крита-Юга, Трета-Юга, Двапара-Юга и Кали-Юга⁴⁸), завершается распадом (*pralaya*), который повторяется в конце цикла (*mahapralaya* – великий распад), состоящего из тысячи «Маха-Юг», что составляет Кальпу, равную одному дню Браммы, или полную Манвантару.

Терминология браминского календаря неоднократно встречается у А. Белого: так, в комментариях к своей статье «Эмблематика смысла» (1909) Белый, излагая отдельные положения «Тайной доктрины» Блаватской, отмечает, что время Манвантары (одного из двух состояний мира) «делится на семь периодов или Эонов, обнимающих приблизительно в совокупности период в 311 триллионов лет». А. Скрябин, все свое творчество посвятивший теургической идее Мистерии, став восхищенным последователем Блаватской, говорил о манваторах и пралайях, как о чем-то само собой разумеющемся. Хлебников оперирует понятиями браминского календаря и приходит к выводу, что время уже начало вести отсчет «новой Кальпы»⁴⁹ 25 декабря нового стиля 1915 г.»⁵⁰.

Для индусов конца мира не существует, есть только длительные периоды между уничтожением одной Вселенной и появле-

⁴⁷ Белый А. Ритм и действительность // Красная книга культуры / Отв. ред. И.Т. Фролов. Сост. В. Рабинович. М.: Искусство, 1989. С. 178.

⁴⁸ Современный период по браминскому календарю относится к Кали-Юге, продолжительность которой составляет 432 000 лет.

⁴⁹ Кальпа – временной период, составляющий 4 320 000 000 лет.

⁵⁰ Хлебников В. Собр. произведений. В 5 т. Л., 1928–1933. Т. 5. С. 162.

нием другой. Причем новое творение требует окончательного разрушения старого мира. Космос погружается в хаотичное состояние, за которым следует новая космогония. За катастрофой следует радикальное обновление мира и воскрешение мертвых. Жизнь и смерть человека также переосмыслиются в духе древнеиндийских представлений о карме и метемпсихозе – череде бесконечных перевоплощений.

Миф «возвращения к истокам»

Конец имеет только человеческая жизнь; человек может остановить череду своих воплощений и обрести полную свободу в нирване, осознав свою карму. Для этого ему необходимо вернуться к истокам с целью познания предшествующего существования. Возвращение во времени к первоначальному исходному моменту поможет человеку прожить прошлые жизни, сжечь грехи и достичь вечного настоящего, когда диктат времени прекратится окончательно. Миф «возвращения к истокам» становится очень популярным у художественной элиты Серебряного века. Именно стремление пройти вспять весь путь человеческой истории приводит к тому, что Серебряный век с невероятной легкостью ощущает себя и в Версальском парке (А. Бенуа), и в Александрии (М. Кузмин), и в средневековых экспромтах Старинного театра (Н. Евреинов), и на языческих славянских празднествах (И. Стравинский «Весна священная», Н. Рерих), и в индийской мистерии Калидасы (А. Таиров «Сакунтала»).

Ф. Сологуб: Когда я был собакой

«Рожденный не в первый раз, и уже не первый завершая круг внешних преобразований», – так говорит о себе Ф. Сологуб в предисловии к «Пламенному кругу», название которого прямо указывает на бесконечное возвращение бессмертного «Я» по кругу жизни... Череда бесконечных перерождений, сансара, по терминологии буддизма, воспринимается поэтом как безжалостный приговор:

*Мне страшный сон приснился,
Как будто я опять
На землю появился
И начал возрастать, –*

*И повторился снова
Земной ненужный строй*

От детства голубого
До старости седой.

Я плакал и смеялся
Играл и тосковал,
Бессильно порывался,
Беспомощно искал...

Мечтою облекая,
Желал высоких дел, –
И, братьями осмеян,
Вновь проклял свой удел.

В страданиях усладу
Нашел я кое-как,
И мил больному взгляду
Стал замогильный мрак,

И, кончив путь далекий,
Я начал умирать, –
И слышу суд жестокий:
«Восстань, живи опять!»
(Курсив мой. – Е.Ш.)⁵¹

В этой череде воплощений Сологуб видит себя то аркадским пастушком⁵², то античной красавицей Фриной⁵³. «К повторениям сердце привычно», – утверждает поэт в стихотворении «Мы плененные звери», а свои звериные воплощения он объединяет

⁵¹ Федор Сологуб. Стихотворения. Л., 1978. С. 156.

⁵² Там же. С. 371:

Не зная ничего о ради
И о загадках бытия,
Невинным пастушком в Аркадии
Когда-то был и я.

⁵³ Там же. С. 299–300:

Насытив очи наготою
Эфирных и бесстрастных тел,
Земною страстной красотой
Я воплотиться захотел.

Тогда мне дали имя Фрины,
И в обаяньи нежных сил
Я восхитил мои Афины
И тело в волны погрузил.

в цикл из 5 частей под названием «Когда я был собакой»⁵⁴. Очевидно, в этом цикле нашли свое отражение те унижения и тяготы «собачьей жизни», которые достались в молодости Тетерникову до того, как он стал всеми признанным поэтом Сологубом. Он предстает и дворовым псом Волчком; и Фиделькой – нежной собачкой аристократки на высоких и тонких ножках, дремлющей на пуховой подушке; и бродячим псом, рыскающим в холодном поле в поисках съестного; и дворняжкой с душой поэта, страстно и печально воющей на луну. К этому циклу примыкает также стихотворение «Собака седого короля», проникновенно повествующее о жестокой проделке юного пажа, привязавшего собаке на хвост горящую погремущку. «Когда я был собакой седого короля», – на этой исповедальной ноте начинается поэтический рассказ и заканчивается фразой-признанием: «Во мне душа собаки, // Чутья же вовсе нет»⁵⁵.

Свои метафизические размышления о жизни и смерти Ф. Сологуб передает в поэтической форме:

Прикован тяжким тяготеньем
К моей земле.
Я тешусь кратким сновидением
В полночной мгле.

Летит душа освобожденная
В живой эфир
И там находит, удивленная,
За миром мир.

*И мимоходом воплощается
В иных мирах,
И новой жизнью забавляется
В иных телах.*

(Курсив мой. – Е.Ш.)⁵⁶.

Мотив переселения душ с самой ранней молодости интересовал Сологуба, что нашло отражение и в его лирике, и в прозе. В.П. Калицкая вспоминала о Сологубе допетербургского, вытегорского, периода жизни: «В хороших отношениях был Федор Кузьмич со священником – Павлом Ивановичем Соколовым <...> Образованный был человек отец Павел, академик: вот они с

⁵⁴ Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1978. С. 156, 366–369.

⁵⁵ Там же. С. 311–313.

⁵⁶ Белый А. Ритм и действительность // Красная книга культуры / Отв. ред. И.Т. Фролов. Сост. В. Рабинович. М.: Искусство, 1989. С. 178.

ним и сражались. Федор Кузьмич экзальтированный был, горячился очень и забивал отца Павла, очень уж хорошо буддийский катехизис знал. Бывало отец Соколов только скажет: “Кабы вы так-то православный катехизис знали!”⁵⁷

Идеи метемпсихоза очень характерны для Серебряного века, они встречаются в творчестве и Вяч. Иванова⁵⁸, и Андрея Белого⁵⁹, и М. Кузмина⁶⁰, и Н. Гумилева⁶¹, и А. Ахматовой⁶², и даже у Вел. Хлебникова⁶³ и Вл. Маяковского⁶⁴.

Воскрешение и обновление мира – неотъемлемые части мифа возвращения к истокам. Фантастический проект воскрешения мертвых предлагал один из основоположников «русского космизма» Н. Федоров: его идеи получают развитие в поэме Вл. Маяковского «Война и мир» (1917):

Это встают из могильных курганов,
Мясом обрастают хороненные кости.

Было ль,
чтоб срезанные ноги
искали б
хозяев,
оборванные головы звали по имени?
.....
В старушечье лицо твое
смеемся,
время!
Здоровые и целые вернемся в семьи!⁶⁵

⁵⁷ Цит. по кн.: *Сологуб Ф.* Тяжелые сны. Л., 1990. С. 357.

⁵⁸ «Я начал, помню жить / В ночь лунную, в пещерах Колизея». *Иванов Вяч.* Собр.соч. В 5 т. Брюссель, 1971. Т. 1. С. 774.

⁵⁹ Однажды он признался Александру Бахраху, впоследствии ставшему литературным секретарем И.А. Бунина, что в одном из предыдущих своих воплощений был ... Микеланджело. См. *Бахрах А.* «По памяти, по записям». Париж, 1980.

⁶⁰ «Чтоб вновь родиться, надо умереть» (Михаил Кузмин («Форель разбивает лед», восьмой удар).

⁶¹ «Прапамять» (1918): «Когда же, наконец, восставши / От сна, я буду снова я – / Простой индеец, задремавший / В священный вечер у ручья?»

⁶² «Последняя роза»: «Мне с Морозовою класть поклонны, / С падчерицей Ирода плясать, / С дымом улетать с костра Дидоны, / Чтобы с Жанной на костер опять. / Господи! Ты видишь, я устала / Воскресать, и умирать, и жить».

⁶³ См. *Хлебников В.* Собр. произв. В 5 т. Т. IV. С. 325.

⁶⁴ «Вы думаете – Нерон?// Это я, // Маяковский// Владимир,// Пьяным глазом обволакивал цирк» / *Маяковский В.* Собр.соч. В 12 т. М., 1978. Т. 1. С. 279.

⁶⁵ *Маяковский В.* Собр. соч. В 12 т. М., 1978. Т. 1. С. 283.

Итак, хаос извергает частицы уничтоженного мира, и происходит новое творение. Воскресшие воины готовы к мирному созиданию новой Вселенной, нового Космоса. Конец и начало Вселенских циклов плавно перетекают одно в другое, они взаимосвязаны и взаимообусловлены.

Миф о конце света и мистерия

Стремление приблизиться к сакральной энергетике мифа, пережить время божественного разрушения и созидания воплощается в ритуальном воспроизведении мифа – в мистерии. В мистико-идеалистической идее мистерии отразилось интуитивно-художественное выражение и предвидение неотвратимости приближающейся катастрофы в жизни человеческого общества. Ощущение грандиозного кризиса, свершившегося в сфере духа и грозящего неминуемым разрушением существующего мироустройства, носилось в ту пору в воздухе. Искусство реагировало на предгрозовую атмосферу эпохи ожиданием вселенского катаклизма. Авангардные течения в искусстве Серебряного века способствовали разрушению художественной вселенной предшествующих эпох, чтобы тем самым предвосхитить сотворение нового мира. «Черный квадрат» К. Малевича знаменовал собой *миф о конце света* в современном искусстве. Стремление художников разъять мир на элементы означало погружение в Хаос, попытку начать с нуля Вселенскую историю. Этой же задаче подчинялись и поиски синтеза, столь характерные для рубежа веков: архаичный синкретизм первобытной эпохи был необходим художникам, чтобы воссоединить разъятое, достигнув Единого – отправной точки вселенской эволюции. Поиски синтеза, предпринятые Серебряным веком, были очередной Утопией, иллюзорной мечтой эпохи о пересоздании мира средствами искусства.

Многочисленные салоны и кружки Серебряного века представляли собой подобие мистических союзов древности: пифагорейцев и неоплатоников; ессеев и апостольской общины; египетских жрецов и индийских брахманов, которые творили мифы и разыгрывали мистерии. Вл. Соловьев говорил о поэтах и художниках будущего как теургах, а Вяч. Иванов полагал, что «возможно говорить и о мифотворчестве, исходящем от них или через них»⁶⁶.

⁶⁶ Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 162.

Художественная элита Серебряного века слагает новые мифы о «мистическом событии, о космическом таинстве»,⁶⁷ предрекает наступление времени «не только теснейшей общественной сплоченности, но и новых форм коллективного сознания», «когда личность будет окончательно поглощена целым»⁶⁸.

Слагатели новой мифологии ощущают себя первопроходцами нового мира, оптимистически заявляя словами А. Белого: «Когда не будет времен, будет то, что заменит времена. Будет и то, что заменит пространства. Это будут *новые* времена и *новые* пространства»⁶⁹.

Хлебников определяет жанр произведения «Скуфья скифа» как мистиерию, хотя, безусловно, все его творчество носит мистериальный, мифотворческий характер. «Думаю писать вещь, в которой участвовало бы все человечество, 3 миллиарда, – писал он другу, – но обыкновенный язык не годится, приходится создавать новый»⁷⁰. Поэма Блока «Двенадцать» посредством образа Иисуса Христа преобразуется в религиозное действо. Вл. Маяковский создает свою «Мистиерию-буфф» в полном соответствии с идейно-художественными поисками Серебряного века, а позднее становится официальным мифотворцем новой коллективной общности.

Искусство Серебряного века предпринимает попытку выйти за пределы времени, приблизиться к первоисточнику, началу начал. В процессе поисков первоисточника искусство открывает новую космогонию, прибегая к оккультному опыту распространенных на рубеже XIX–XX вв. философско-религиозных течений, таких как теософия и антропософия. Искусство этой эпохи творит свои собственные мифы, пытаясь отразить в них глобальные перемены, происходящие в культуре. Художники осознают свою миссию. Так, Гумилев, пытаясь дать исчерпывающее определение создаваемому им стилю, отмечает, что акмеизм «в сущности есть мифотворчество. Потому что, что же, если не мифы, будет создавать поэт, отказавшийся и от преувеличений, свойственных юности, и от бескрылой старческой умеренности, равномерно напрягающий все силы своего духа, принимающий слово во всем

⁶⁷ Иванов В. Родное и вселенское. М., 1994. С. 158.

⁶⁸ Иванов В. Легион и соборность. // Родное и вселенское. М., 1994. С. 98–100.

⁶⁹ Белый А. 2-я симфония // Сочинения. В 2-х т. М., 1990. С. 338.

⁷⁰ Цит. по кн.: Недошивин Вяч. Прогулки по Серебряному веку. Дома и судьбы. СПб., 2005. С. 378.

его объеме, и в музыкальном, и в живописном, и в идейном – требующий, чтобы каждое создание было микрокосмосом»⁷¹.

Мифы о первопредках и эволюции человечества: Лемуры, Атланты и семь рас

Эсхатологические предчувствия эпохи нашли свое отражение во всех искусствах: в музыке – «Из Апокалипсиса» А.К. Лядова, в поэзии – «Гибель Атлантиды» (1912) Вел. Хлебникова, в живописи – картина Л. Бакста «*Terror antiquus*» (1908)... Вглядываясь в бесконечность пространства-времени, Хлебников задает себе вопрос: «...потоп и гибель Атлантиды была или будет? Скорее я склонен был думать – будет»⁷². Вяч. Иванов по поводу картины Л. Бакста написал философское эссе «Древний ужас» в журнал «Золотое руно» (1909, № 4). Неоднократно обращался к теме Атлантиды В. Брюсов. Культуре атлантов он посвятил исследование «Учителя учителей. Древнейшие культуры человечества и их взаимоотношения»⁷³, сочетая сведения Платона и других античных авторов с оккультной традицией Луи де Сен-Мартена (1743–1803), Фабра д’Оливе (1767–1825), Элифаса Леви (1810–1875), Луи Лукаса (1816–1863), Ш. Фовети (1813–1894), из позднейших – Станислава де Гуайта, Сент-Ив д’Альвейдра и, конечно, Е. Блаватской. В этом историческом эссе приводится теософская концепция антропогенеза о «расах», поочередно сменяющих друг друга: желтой, красной, черной и белой. До белой расы, существующей ныне, пережили свой расцвет и гибель другие, последующие расы придут в свою очередь на смену свершивших свою эволюционную задачу. Всего эволюционный цикл, согласно теософской концепции, состоит из семи рас, и его развитие близится к завершению, так как человечество рубежа XIX–XX вв. уже представляет собой пятую расу, следовательно, конец Вселенной всего в нескольких манваторах.

Культура атлантов, представителей красной расы, заложившей первоосновы в духовной области человечества, – достигла своей вершины, согласно традиции, от 800–200 тысячелетий до нашей эры...Лемуры, жители исчезнувшего древнего материка в

⁷¹ Гумилев Н. Рецензия на книгу стихов Городецкого «Ива» / Аполлон 1912 г., № 9.

⁷² Хлебников В. Собр. произв. В 5-ти т. Т. IV. С. 286.

⁷³ Брюсов В. Собр. соч. В 7-ми т. М., 1975. Т. 7. С. 277–437.

Тихом океане⁷⁴, были третьей, а атланты – четвертой расами человечества, достигшими высот культуры и уничтоженными глобальными стихийными бедствиями. В данном контексте появляется Атлантида у В. Брюсова в венке сонетов: «Впервые, светоч из священных слов / Зажгли Лемуры, хмурые гиганты; / Его до неба вознесли Атланты»⁷⁵, в его стихах «Были Лемуры, атланты и прочие» (1924 г.)⁷⁶. Эсхатология Библии и гибель легендарных цивилизаций Лемуров и Атлантов невольно проецировались на современную эпоху, порождая у эзотерически просвещенной элиты ощущение великого распада. «Все ж от Лемурии / Был путь до Красного Кремля»⁷⁷, – такой итог космической эволюции видится В. Брюсову в происходящих событиях.

Об Атлантиде писал К. Бальмонт, Л. Рейснер дебютировала в литературе драмой «Атлантида». Д. Мережковский в эмиграции обращается к художественно-философской прозе, пытаясь разгадать в прошлом тайну будущего, и один из его очерков этого периода называется «Атлантида – Европа». Андрей Белый, по свидетельству Михаила Чехова, неоднократно уносился «за пределы культуры – в Атлантиду и, наконец, – в Лемурию, где только еще намечались различия будущих рас, и оттуда он несся обратно, всем существом своим, всем напряжением мысли переживая: от безличного к личному, от несвободы к свободе, от сознания расы к сознанию “я”»⁷⁸.

Крушение Атлантиды переживает во сне герой «Петербурга» А. Белого Николай Апполонович, в сцене страшного суда ему открываются его предыдущие рождения: он видит себя Атлантом, «развратным чудовищем (земля под ним не держалась – опустилась под воды)»⁷⁹.

⁷⁴ Согласно теософской литературе, он был расположен на месте северной части Индийского океана и простирался приблизительно от Цейлона до Мадагаскара. К нему принадлежали также нынешняя Южная Азия и часть Африки. Последняя катастрофическая эпоха Лемурии отстоит от нас на расстоянии 25000 лет. Подробное описание особенностей жизни лемурийской расы и причин ее гибели см. в работе Р. Штейнера «Из летописи мира. Акаша – хроника» (М.: Духовное знание, 1914).

⁷⁵ Брюсов В. Светоч мысли. 1918 // Собр. соч. В 7 т. Стихотворения 1918–1924. М.: Худ.лит-ра, 1974. Т. 3. С. 383.

⁷⁶ Там же. С. 161.

⁷⁷ Брюсов В. «Германия» (1923) // Собр. соч. В 7 т. Стихотворения 1918–1924. М., 1974. Т. 3. С. 428.

⁷⁸ Воспоминания об Андрее Белом. М., 1995. С. 506.

⁷⁹ Белый А. Петербург. Л., 1981. С. 238.

В Лемурии происходят события «Поэмы начала» (1921) Гумилева. Не случайно название поэмы, оно вновь отсылает нас к началу времен и космогоническому мифу о происхождении:

С сотворенья мира стократы
Умирая, менялся прах:
Этот камень рычал когда-то,
Этот плющ парил в облаках.

Возможно, что сильнее всех был увлечен теорией рас Скрябин: каждая раса, по его мнению (впрочем, вполне согласованному с теософской доктриной), выражала по преимуществу какой-нибудь один момент в развитии Духа. Антропогенез воспринимался Скрябиным как история человеческой психеи, «расцветающей чувствами, желаниями, одевающейся плотью, чтобы затем постепенно обнажиться, лишиться всего, упроститься и вернуться к первоначальному Единству»⁸⁰. Б.Ф. Шлецер, брат второй жены Скрябина и философ по образованию, отмечал, что именно с зимы 1907–1908 г., когда композитор увлекся теософией, окончательно определилось содержание и сюжет его главного произведения – Мистерии – как истории человеческих рас. Причем себе как художнику он отводил роль катализатора эволюционного процесса. Его Мистерия должна была стать заключительным аккордом мировой драмы, после которого наступит «день Вселенского экстаза» или, говоря языком Библии, Апокалипсис. Свою жертвенную миссию Скрябин намеревался осуществить во имя гибели и преображения Вселенной, чтобы свершить радостное таинство воссоединения человечества в Единстве. Индийская космогония, получившая свое отражение в теософской концепции, исходила из признания множества космических циклов: манватара следует за манватарой, их чередование сопровождается вселенскими катаклизмами, пралайей и махапралайей. Скрябин же, по свидетельству Шлецера, «верил в единственность, неповторимость вселенского экстаза, который он хотел, после которого нового круговорота уже не будет и Брама почиет в себе»⁸¹. Его концепция мира и человека была близка индусскому мировосприятию: каждый человек – часть Бога. Мир и человек возникают в результате бесконечного деления Бога – Единого на множество частей. История начинается с самоограничения и самоуничтожения Единого, в конце про-

⁸⁰ Шлецер Б.Ф. А. Скрябин. Берлин: Грани, 1923. С. 22.

⁸¹ Там же. С. 202.

процесс бесконечного разъединения переходит в свою противоположность – воссоединение. И в финале – человек воссоединяется с Богом, происходит полное уничтожение личности, растворение всех во всем. Мир и человек исчезают, но в результате этой жертвы воскресает Единое. В этом таинстве и заключался главный смысл Мистерии. Все искусства, разъединенные в процессе человеческой эволюции, вновь должны были соединиться в новом синкретизме, стать Всеискусством и превратить акт экстатического самоуничтожения человечества – слияния с Богом – в «эстетический феномен».

Итак, философско-религиозный кризис рубежа XIX–XX вв. способствовал расцвету мистицизма и распространению идей теософии Е. Блаватской и антропософии Р. Штейнера, во многом базирующихся на восточном оккультизме. В культуре Серебряного века формируется представление о циклах времени, в качестве образца ориентирующееся на браминский календарь с такими временными категориями, как Юга, Маха-Юга, Манвартара, Кальпа, пралайя и т.д.

Космогония Серебряного века предполагает бесконечность циклов возникновения и разрушения Вселенной. Теогония (по Скрябину) представляет собой процесс разъединения Единого (Бога), из «тела» которого возникают мир и человек. Обратный процесс воссоединения мира и человека, под эгидой синтеза искусств, явится жертвенным таинством, вселенской Мистерией во имя воскресения Единого. Наиболее популярные мифы в культуре Серебряного века – миф о конце света, миф вечного возвращения (метемпсихоз), миф о предках (Лемуры и Атланты), эволюционный миф о семи расах – отразили активное неприятие художественной элитой своего исторического времени, желание выйти во вневременные пределы и обрести блаженное состояние «первоначала». Архаические архетипы сознания, очевидно, образуют важную часть человеческого существа и в кризисные эпохи, каким был Серебряный век, проявляются с максимальной интенсивностью.

Г.В. Варакина

Дягилевский балет: мифологизация музыкального театра в начале XX в.

Начало XX в. связано с глобальными изменениями не только в материальной сфере жизни, но, прежде всего, в сфере человеческого духа. Подвергались критике и переоценке наиболее устойчивые морально-нравственные и эстетические ценности. В России это совпало с церковно-богословским кризисом и, одновременно, явлением религиозно-философского ренессанса. Происходили значительные изменения в сознании интеллектуальной и художественной элиты: осмысление конца века как конца Света, новое понимание роли человеческой личности в истории и человеческого бытия, осознание духовной миссии художника-творца.

Можно говорить о мифологизации сознания в русской культуре Серебряного века, подразумевая под этим понятием ряд системных компонентов. Прежде всего, это усиление роли мифа как темы художественного творчества и интеллектуального дискурса. Интерес к мифу был всегда. Он использовался как значительный пример для масс с целью воздействия на сознание и как элемент воспитания. В то же время миф выступает и в значении результата коллективного творчества. Именно на рубеже XIX–XX вв. **как никогда ранее усиливаются синтетические тенденции** в искусстве и в сфере интеллектуального творчества. И, наконец, миф является религиозным продуктом, подчас интерпретируемый как божественное откровение. В этом смысле

именно русская культура Серебряного века с ее идеей мистериальности убедительно свидетельствует о мифологизации сознания в целом и отдельных его форм.

Балет и в Европе и в России до начала XX в. мыслился исключительно как искусство танца. Он не имел самостоятельного значения, а существовал в виде вставных номеров в опере или небольших дивертисментов, исполняемых в рамках того же оперного вечера. В ряду других искусств балет занимал весьма скромное место; он считался «низким жанром», о чем пишет И. Стравинский в своей «Хронике», указывая при этом на П.И. Чайковского, как на первого русского композитора, кто отважился писать балеты, а не только вставные номера. Трансформация балета связана со многими именами и обстоятельствами, одним, если не главным, из которых был М. Фокин – солист, затем хореограф антрепризы С. Дягилева. Главное, что отличало Фокина от других балетмейстеров, – это почтительное отношение к музыке и живописи, то есть к спектаклю в целом. Особенно к музыке, ритм и мелодическое начало которой во многом, по его мнению, определяли характер танца, его рисунок. В пересказе С. Лифаря мы можем узнать о мнении самого Фокина по этому поводу: «Музыка не есть простой аккомпанемент ритмического ра, но одна из существенных частей самого танца <...> качество хореографического вдохновения определяется качеством музыки»¹. Неслучайно С. Лифарь, И. Стравинский и А. Бенуа именно в отсутствии музыкального образования и музыкальной чуткости в целом у В. Нижинского видели причину его неудачи как хореографа. В не меньшей степени, чем музыке, Фокин был обязан в своей деятельности хореографа живописи или, точнее, художникам, разрабатывавшим не только декорации и костюмы, но и активно участвовавшим в поиске пластических линий, распределении масс и цветовых пятен на сцене. Тем самым многие хореографические решения вплоть до поз, движений и па были подсказаны или спровоцированы как бы извне.

В новом балете достигалось не просто взаимодействие музыки, танца и живописи, но осуществлялось их взаимопроникновение. В частности, в фокинской хореографии изменилось традиционное противопоставление солистов кордебалету в пользу их ансамбля, по аналогии, например, с музыкальными партиями в оркестровой партитуре. «Фокин первый сделал из кордебалета не тот общий и необходимый фон <...> на котором отчетливо

¹ Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М., 2005. С. 219–220.

выделяется танцевальный рисунок солистов, а равноправного, иногда и доминирующего участника танцевального действия <...> Фокин подчинил отдельных исполнителей ансамблю»². Такой органический синтез сразу же почувствовала и французская публика, и французская критика. К примеру, Анри Геон писал о русской труппе: «Она стоит выше всех индивидуальных ценностей, ее составляющих. Она обладает высшим достоинством казаться неразложимой на отдельные личности и составлять одно целое с произведением, ею изображаемым, так что кажется, будто она родилась от музыки, чтобы раствориться в красках декораций»³.

Несмотря на пропагандирование русского искусства на Западе ранее, говорить о начале деятельности дягилевской антрепризы, которая выработала свою определенную тематическую и художественную стратегию, ориентированную на музыкальный театр, мы можем, начиная с лишь сезона 1909 г. К этому времени они становятся регулярными, а с 1911 г. антреприза действует круглогодично с постоянным репетиционным центром в Монте-Карло. Существует несколько подходов к решению проблемы внутренней периодизации истории «Русских балетов». И.В. Нестьев предлагает трехчленную схему: до Первой мировой войны 1914 г., послевоенный период и поздний с 1924 по 1929 г. На наш взгляд, более убедительна схема С. Лифаря, который выделяет две даты – 1912 и 1923 гг., как определяющие смысл и стилистику открываемых ими периодов. Первый период деятельности антрепризы Лифарь связывает с наследием «Мира искусства», как его продолжение и в то же время новый период в развитии. Если первый период Русского балета проходит под знаком неорусского стиля, то начиная с 1912 г. отмечается сильный интерес к Античности и к новой зарубежной, прежде всего, французской музыке. «Основное, глубокое и коренное отличие “батального” 1912 года от первых Русских сезонов, – пишет в своих воспоминаниях С. Лифарь, – заключается в том, что до 1912 года Дягилев показывал миру достижения русского искусства, с 1912 же года он вступил на путь искания новых форм в искусстве»⁴.

На начальном этапе существования дягилевской антрепризы взаимодействие культур России и Запада осуществляется

² Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М., 2005. С. 222.

³ Там же. С. 257.

⁴ Там же. С. 302.

как определенная рефлексия. И если со стороны России имелся опыт усвоения и творческой переработки художественных идей Западной Европы, то сама Европа находилась на стадии знакомства с самобытным русским искусством. Среди наиболее крупных имен музыкального мира, связанных с «Русскими сезонами», могут быть названы М. Мусоргский и П. Чайковский, А. Бородин и Н. Римский-Корсаков, а также представители молодого поколения – Н. Черепнин, И. Стравинский и С. Прокофьев. К оформлению спектаклей привлекались виднейшие художники, такие как А. Бенуа, Л. Бакст, Н. Рерих, Н. Гончарова и многие другие. Кардинально меняется отношение к танцу: из простого дивертисмента он превращается в особый язык, использующий все выразительные возможности жеста, пластики тела, линии, позы. Особая роль в постановке спектаклей отводилась хореографу, или хореавтору: он выступал в сотворчестве с художником и композитором, участвуя в рождении не просто танца, а действия. Наиболее крупными хореографами дягилевской антрепризы были М. Фокин, Б. Нижинская, Г. Баланчин, Л. Мясин, С. Лифарь. Все это напоминает традиции древнегреческой хореи, а также чувственно-выразительную основу мистерий. Неслучайно в данном отношении появление таких спектаклей, как «Жар-Птица», «Петрушка» и «Весна священная» И. Стравинского, «Китеж» Н. Римского-Корсакова, «Шут» С. Прокофьева и многих других. Вакхическую природу и восприятие первых дягилевских балетов отмечал и Ж. Кокто: «Красный занавес подымается над праздниками, которые перевернули Францию и которые увлекли толпу в экстазе вслед за колесницей Диониса»⁵.

Важным событием в жизни антрепризы довоенного периода было знакомство Сергея Дягилева с молодым русским композиторов Игорем Стравинским. Участие И. Стравинского в предприятии С. Дягилева открывается тремя балетами – «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911) и «Весна священная» (1913), принесших еще молодому композитору всемирную славу. Эти балеты, разножанровые в своей основе, – соответственно, балет-сказка, балет-драма и балет-мистерия, – тем не менее развивали одну тему, столь близкую и Стравинскому, и Дягилеву. Это тема русской истории, русской мифологии, русской культуры, словом, «русскости». Причем со стороны Стравинского это уже не была, в строгом смысле слова, стилизация под русский стиль. Он хотя и использовал активно подлинный фольклорный материал, но

⁵ Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М., 2005. С. 253.

настолько сильно его преображал и вписывал в собственную музыкальную ткань, что первоисточник терял изначальную связь с определенным временем, контекстом и даже словесным содержанием. Преобразования затрагивали практически все составляющие музыкальной конструкции: мелодику, гармонию и ритм, что создало предпосылки для усиления в музыке Стравинского ритмопластического начала. Именно это качество музыки молодого композитора – ее особая ритмичность – была оценена Дягилевым и осмыслена, как рождение новой музыки и новой красоты. С. Лифарь, вспоминая о симпатии Дягилева к музыке Стравинского, писал: «В Стравинском он увидел то новорусское, современнорусское, глубоко отличное от направления “Могучей кучки”, которое он искал. Это избыточное богатство новой ритмичности с безусловным преобладанием ее не только над “широкой”, но и какой бы то ни было другой мелодией, которое Дягилев понял как основу новой музыки и нового балета»⁶.

Первый из трех обозначенных балетов рождался совместными усилиями С. Дягилева, А. Бенуа, М. Фокина, Н. Черепнина и других участников «Русских балетов». Шел активный поиск русского сюжета, в котором была бы заключена мифическая природа русского искусства и мышления. Таким образом, выбор пал на жанр «балет-сказка», а именно на сюжет о Жар-птице. Позже, вспоминая весь этот трудный процесс поиска, А. Бенуа писал: «Еще два года до того <...> я высказал мечту о том, чтоб народилась в балете “настоящая русская (или даже славянская) мифология”. Я находил это вполне возможным, ибо все элементы для хореографической драмы содержатся как в “образной”, так и в “психологической” стороне наших древних сказаний, былин и сказок»⁷. Это несколько напоминает обращение Р. Вагнера к национальному эпосу с той лишь разницей, что русская сказка иначе трактует категорию героического, переводя ее из плоскости личного поступка в сферу мировых законов, по которым зло всегда должно быть наказано, а добро – восторжествовать. Тем самым в русской сказке, былине герой дается более чем обобщенно. Он – носитель качеств добродетели, так же как злодей – пороков. В «Жар-птице» это показано как нигде – через контраст мира Ивана Царевича и Кощеева царства. Неслучайно и то, что Вагнер обратился к жанру оперы, с целью воздействовать на зрителя высоким искусством и значимым примером из националь-

⁶ Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М., 2005. С. 265.

⁷ Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 514.

ной истории, тогда как Дягилев мыслил новое искусство, прежде всего, как особую стихию, для чего наиболее подходящим видом искусства был балет.

Первый балет Стравинского имел огромный успех у парижан. Но в то же время он имел и ряд значительных огрехов, которые дали о себе знать сразу же. Сам Стравинский, уходя от анализа чисто музыкального, видел главную проблему балета в хореографии Фокина. По мнению композитора, она была «слишком сложной и перегруженной пластическими формами <...> что приводило часто к досадной несогласованности между движениями танца и настоятельными требованиями музыкального ритма»⁸. В результате танец был недостаточно выразительным и несколько вялым. А. Бенуа характеризует «Жар-птицу» «предвозвестницей», мотивируя ее незрелость, прежде всего, некоторой детскостью и условностью самого либретто, а также «трафаретностью» героев. Им были высказаны замечания и по художественному оформлению спектакля Головиным, который создал прекрасные эскизы, годившиеся, однако, больше для музея, чем для сцены. «Он оказался несозвучным ни с тем, что говорила музыка Стравинского, ни с тем, что, вдохновляясь этой музыкой, “лепил” Фокин из артистов»⁹. К хореографии у Бенуа претензий не было, но, в то же время, он отмечал неубедительность актеров на сцене, правда, не по вине Фокина, а все того же Головина – автора эскизов костюмов, хотя нарядных и роскошных, но не выявляющих сути типажа. «Пока хореографические затеи Фокина исполнялись артистами на репетициях, они представлялись фантастическими, на сцене же все как-то заволокла неуместная, слишком элегантная пышность»¹⁰.

Все эти накладки первого русского балета не отразились, однако, на большом успехе сезона 1910 г. и самого балета у парижской публики. Корреспондент «Фигаро» Фемина писал: «Русские танцовщики, быть может, сами не сознают мистического характера своих танцев. Но мы почувствовали это, и поэтому их спектакли были для нас откровением»¹¹. Кроме того, это был первый опыт действительно совместного сотрудничества композитора, хореографа и художника, начиная от рождения либретто и заканчивая сценографией, то есть компоновкой всех отдельных

⁸ Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М., 2004. С. 29.

⁹ Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 516.

¹⁰ Там же. С. 516.

¹¹ Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М., 2005. С. 281.

элементов в целостный ансамбль. На этом этапе развития русского балета основой синтеза была, несомненно, музыка, «тем более что танец уже все больше и больше склонялся под музыкальное иго, приспособлялся ко всякой музыке, и хореавтор готов был заставлять все танцевать: танцовщиц и танцовщиков, лишь бы музыкальное произведение было прекрасно и значительно само по себе»¹². Это в полной мере относится к музыке И. Стравинского, с совершенством партитуры которого был согласен даже самый критичный из членов «конференции» антрепризы А. Бенуа. А все его критические замечания по поводу художественного оформления балета можно рассматривать как отражение внутреннего противостояния в искусстве и в антрепризе двух различных тенденций – тяготение к ясной, законченно классической форме (А. Бенуа) и жажда нового, страстного наполнения, звучания, содержания (С. Дягилев). В интервью с Н. Минским для московской газеты «Утро России» Дягилев высказал весьма симптоматичную мысль, которая носила не столько временной характер, сколько была осознанием исторической миссии «Русских балетов» в целом: «Сущность и тайна нашего балета в том, что мы отреклись от идей во имя стихии. Мы хотели найти такое искусство, посредством которого вся сложность жизни, все чувства и страсти выражались бы помимо слов и понятий не рассудочно, а стихийно, наглядно, бесспорно»¹³. Возможно, этим объясняется обращение Дягилева именно к балетному искусству. Этот поворот также можно интерпретировать в духе ницшеанской «переоценки ценностей» – отказ от выработанных человеческим обществом идей в пользу интуиций. Налицо дионисийская природа если и не всего наследия антрепризы Дягилева, то, по крайней мере, центральной цементирующей идеи синтеза во имя обретения искусством и человеком природной органики.

Еще более симптоматичным был следующий балет Стравинского «Петрушка». Он уникален сразу в нескольких аспектах. Прежде всего, в «Петрушке» был преодолен тот условно-сценический эффект, который делал предыдущую «Жар-птицу» все еще «сказкой для детей». В «Петрушке», несмотря на сказочность сюжета (оживающий театрик), пространственную условность (сцена, контрасты и гротеск, в качестве основных выразительных приемов), тем не менее присутствует ощущение реальности жизни, а не сцены. В постановке и в самой партиту-

¹² *Лифарь С.* Дягилев и с Дягилевым. М., 2005. С. 265.

¹³ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. М., 1982. Т. I. С. 214.

ре была достигнута полная иллюзия «оживления» – и героя, и самой ситуации, ее жизненности. Музыкальный эффект этого своеобразного «переключения» был связан с введением в звуковую ткань «немузыкального звяканья» бросаемого на пол бубна. С одной стороны, этот прием должен был передать момент смерти Петрушки, когда душа покидает тело, отлетая в лучший мир. С другой, этот звук работает как своеобразный ключ, разрушающий иллюзию театрального представления. «Это “немузыкальное” звяканье как бы разрушает все наваждение, возвращает зрителя к “сознанию реальности”», – пишет в своих воспоминаниях А. Бенуа¹⁴. И тогда происходит глобальное переосмысление сущности самого героя: из тряпичной куклы он превращается в глубоко драматичную личность. И это тоже способ оживления, но уже на психологическом уровне. Бенуа, как либреттист, так определял суть роли Петрушки: «выразить жалкую заботность и бессильные порывы в отстаивании личного счастья и достоинства»¹⁵.

При желании можно было бы назвать этот балет «сказкой для взрослых», если бы не драматическая развязка – герой умирает. В балете нет главного, чтобы быть сказочным, – нет жизнеутверждающего начала, нет торжества справедливости, приводящего к победе добра над злом, а по сути, нет как таковых ни добра, ни зла. Перед нами предстают различные жизненные ситуации и мотивы, поданные в буффонной манере. Но гротеск только усиливает эффект правдивости действия, возможности существования этой коллизии в реальной жизни.

Эффект жизненности, жизнеподобия был усилен реконструкцией в условиях сцены и жанра петербургских масленичных гуляний – с ряжеными, подвыпившей толпой, ухарем-купцом, торговыми рядами, балаганами, каруселью. Но все это не было простым бытописанием. Введение фрагментов реальной жизни – необходимый элемент, благодаря которому достигался яркий контраст между явью и вымыслом. Но в то же время в ходе спектакля этот разрыв постепенно сокращается, перерастая в некое единство миров – внешнего, видимого и внутреннего, душевно-духовного. Неслучайно, что за смертью Петрушки следует бессмертие его души, в виде тени появившейся над театриком на глазах обезумевшего от страха фокусника, чаяниями которого куклы и были оживлены. Такой символистский финал ставил

¹⁴ Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 525.

¹⁵ Там же. С. 530.

под сомнение как истинность реальности, так и химерность кукольного домика. Все приходит в движение: реальность и вымысел, жизнь и театр. Это сильно расшатывало форму классического балета. Финал заканчивался «вопросительным знаком», что не устраивало, прежде всего, С. Дягилева. «Он и потом долго не сдавался, требуя более правильного “разрешения”, что доказывает, между прочим, сколько еще в нем оставалось, даже в 1911 г., “академических предрассудков”»¹⁶. И это писал А. Бенуа – приверженец ясной и законченной формы!

Необычным в балете были не только музыка, многим, даже позитивно настроенным современникам, казавшаяся «возмутительным оригинальничаньем»; не только сама идея спектакля, но и его хореографическое решение. Сложность задачи заключалась в том, чтобы передать эффект кукольности и в то же время человеческой чувственности и психологической углубленности. Хореография, предложенная М. Фокиным, во многом лишала танец грации, внешней столь привычной красоты и эффектности. Стравинский, вспоминая об исполнении роли Петрушки В. Нижинским, подчеркивал господство именно драматического начала вместо привычного хореографического: «Прыжки, в которых он не знал соперников, уступали здесь место драматической игре, музыке и жесту»¹⁷. То есть индивидуальное начало в этом спектакле неизбежно отступало перед генеральной целью – достичь органического синтеза, взаимопроникновения танца, музыки и живописи. К этому спектаклю уже с трудом применимы такие хореографические элементы, как па-де-де, вариации, фиоритуры и другие. Перед солистами стояли задачи скорее артистические, нежели технологические. Еще ярче эта ансамбливость наблюдаема в сценах массовых гуляний. С одной стороны, все участники «массовок» – их костюмы, положения на сцене, позы, жесты – были индивидуально продуманы. С другой, было достигнуто единство всех этих отдельных фигур таким образом, что «в ансамбле смесь разнообразнейших и характерных элементов производила полную иллюзию жизни»¹⁸.

Многие идеи «Петрушки» – и, прежде всего, идея «театра представления» (М. Рахманова), – получили свое дальнейшее развитие в таких балетах Стравинского, как «Байка» (1916) и «Мавра» (1922). Но уже в «Петрушке» балет приобретает то новое

¹⁶ Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 525.

¹⁷ Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М., 2004. С. 32.

¹⁸ Бенуа А. Мои воспоминания. В 2 т. М., 1980. Т. 2. С. 529.

качество, которого добивался С. Дягилев, – это синтез искусств, все компоненты которого взаимообусловлены и взаимодополняемы. В «Петрушке», спектакле с еще развитой сюжетной линией, намечается психологизация действия, что приведет в дальнейшем к появлению бессюжетного балета, такого как «Аполлон Мусагет» (1928). Но уже в следующем балете «Весна священная» (1913) этот отход от литературности будет ощущаться с большей силой, являя вариант не хореографической драмы, а хореографической мистерии.

Основная идея «Весны священной» в виде ритуального действия из истории славянского язычества возникла у И. Стравинского еще во время работы над «Жар-птицей». Но исполнение нового творческого плана, который был горячо поддержан Н. Рерихом и самим С. Дягилевым, было отложено в связи с другими работами, в том числе над партитурой «Петрушки». В 1912 г., когда музыка «Весны» была в основном готова, снова возникли трудности, но на сей раз с постановкой. М. Фокин был уже занят двумя балетами – М. Равеля «Дафнис и Хлоя» и Р. Ана «Синий бог»; а новый хореограф В. Нижинский был впервые привлечен в этом качестве к постановке балета на музыку К. Дебюсси «Послеполуденный отдых Фавна». Весь 1912 г. Стравинский неспешно занимался инструментровкой «Весны» с целью поставить балет в новом сезоне 1913 г.

Новый балет принципиально отличался от всего того, что уже было поставлено в рамках антрепризы «Русские балеты». Главное отличие заключалось в отсутствии коллизии или, как сказал сам Стравинский, интриги. Тем не менее совместно с Н. Рерихом был разработан план действия, который фиксировал лишь последовательность различных эпизодов. Концепция балета была достаточно подробно изложена Н. Рерихом в его письме к С. Дягилеву. В частности, он пишет о необходимости «напоминать публике, которая в круговороте современной жизни часто забывает о далекой жизни, когда умели радоваться, когда помнили о красивых космогониях Земли и Неба»¹⁹. В это время Дягилев находился под сильным влиянием П. Гогена, его «полинезийского» периода с красочно-экзотическим примитивизмом. В идее «Весны священной» он увидел отголоски этой архаической темы.

В том же письме Рерих раскрыл и мистериальную основу балета, которая заключалась в передаче «картины радости Зем-

¹⁹ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. М., 1982. Т. II. С. 120.

ли и торжества Неба в славянском понимании»²⁰. Если первая картина – «Поцелуй Земле» – реконструирует языческую обрядовость как элемент культуры, то вторая – «Священная жертва» – представляет собой непосредственно сценический вариант мистериального действия. Рерих об этом говорит совершенно открыто: «После яркой радости земной во второй картине мы переносимся к мистерии небесной»²¹. Порядок номеров этой картины соответствует основным этапам мистерии: танец девушек и избирание Жертвы, ее величание, последний танец Избранной и принесение ее в жертву Яриле старейшинами, одетыми в шкуры медведей – праотцев человеческого рода. Несмотря на драматичный финал – человеческое жертвоприношение, – ощущения драмы, трагедии балет не рождает. Причиной такого, несколько абстрагированного восприятия спектакля является отсутствие в нем индивидуализированного начала. Здесь нет героев и героинь; есть лишь мир людей и мир богов, которые выступают в космогоническом единстве и подчиняются закону духовной иерархии. Неслучайно Рерих, заканчивая свое письмо, писал: «Я люблю древность, высокую в ее радости и глубокую в ее помыслах»²².

Работая над «Весной священной», Стравинский по приглашению Дягилева посетил Байрет для того, чтобы присутствовать на представлении «Парсифаля», созданного Р. Вагнером по типу средневековой мистерии. Это вдвойне знаменательно: во-первых, появилась возможность увидеть оперное действие одного из крупнейших композиторов-реформаторов рубежа веков, а во-вторых, Стравинский сам в это время работал над музыкой балета-мистерии. В «Хронике» он подробно излагает и свои надежды на эту поездку, и впечатление от услышанного. Не являясь поклонником музыки Р. Вагнера, Стравинский более всего был возмущен совершенно иным, а именно чудовищным смешением искусства и религии. «Что меня возмущает во всем этом представлении, так это <...> самый подход к театральному спектаклю, когда ставится знак равенства между ним и священным символическим действием»²³. Можно и самого Стравинского упрекнуть в подражании мистическому действию в его «Весне». Но между этими спектаклями есть принципиальная разница: Стравинский никогда не претендовал на создание мистерии художественными

²⁰ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. М., 1982. Т. II. С. 120.

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М., 2004. С. 35.

средствами. Для него образ жертвы, языческие обряды – только архетипы, которые положены в основу художественного произведения. Напротив, в «Парсифале» он почувствовал претензию со стороны Вагнера на то, чтобы заместить церковное действо музыкальной драмой, а храм – театром, более того, религию – искусством. Интересны рассуждения Стравинского о «Парсифале» и средневековой мистерии, которые перерастают в разговор о духовных и эстетических ценностях в рамках культа. «Может быть, скажут, что именно таковы были средневековые мистерии. Но то были действа, создававшиеся на религиозной основе, источником их была вера. Сущность их была такова, что они не отходили от церкви, напротив, церковь им покровительствовала. Это были религиозные церемонии, свободные от канонических ритуалов, и если в них и были эстетические достоинства, то они являлись лишь добавочным и непроизвольным элементом и ничего, по сути дела, не изменяли. Эти представления были вызваны насущной потребностью верующих узреть объекты своей веры в осязаемом воплощении; той же потребностью, которая содала в церквах иконы и статуи»²⁴.

Тем самым Стравинский выступил ярким противником одной из ведущих тенденций времени – эстетизации бытия и мифологизации искусства. Стравинский придерживался гармоничного сочетания аполлонической формы и диониссийской сущности, действуя в лучших традициях античной трагедии. Логичным и закономерным будет его обращение в дальнейшем именно к античной тематике – в опере-оратории «Царь Эдип» (1927), балетах «Аполлон Мусaget» (1928), «Орфей» (1948) и «Агон» (1957), в мелодраме «Персефона» (1934), – с той принципиальной разницей, что аполлоническое начало в его творчестве будет со временем господствовать.

Постановка «Весны», в связи с окончательным разрывом М. Фокина и С. Дягилева, была поручена В. Нижинскому, уже известному как артист и танцовщик, но еще только делающему первые шаги как хореавтор. Дягилев, по воспоминаниям С. Лифаря, возлагал на Нижинского большие надежды в этом плане. И даже многократные обращения И. Стравинского с упреками и сомнениями не остановили импресарио. В результате огромных усилий Дягилева, Нижинского и Стравинского, который должен был растолковывать хореографу все детали партитуры, начиная с азов музыкальной грамоты, балет увидел свет ramпы.

²⁴ Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М., 2004. С. 35.

Это был полный провал. Публика свистела и кричала, заглушая звучание оркестра. Стравинский главным промахом считал несерьезное отношение к постановке со стороны В. Нижинского: «В ней ясно проявилась его неспособность усвоить те смелые мысли, которые составляли кредо Дягилева и которые Дягилев упрямо и старательно ему внушал. Во всех танцах ощущались какие-то тяжелые и ни к чему не приводящие усилия, и не было той естественности и простоты, с которыми пластика должна всегда следовать за музыкой»²⁵. Можно принять объяснение провала «Весны», данное Стравинским, тем более что через год, исполненная в концерте, она имела большой успех, названный автором ее «блестящей реабилитацией». «Публика, которую на этот раз не отвлекало сценическое действие, слушала мое произведение со сосредоточенным вниманием и восторженно его приветствовала»²⁶. В 1920 г. «Весна священная» появляется на сцене в новой хореографии Л. Мясина, который смог придать балету большую танцевальность. Это была одна из главных проблем, так как музыка Стравинского танцевальности была лишена совершенно. Но окончательная победа новой музыки, новой хореографии, новой живописи и новой красоты наступит позже. После показа «Весны священной» в Лондоне в 1929 г. С. Дягилев в письме к молодому композитору И.Б. Маркевичу напишет: «“Священная весна” имела вчера настоящий триумф. Это дурачье дошло до ее понимания. “Times” говорит, что “Sacre” для XX века то же самое, что 9-я симфония Бетховена была для XIX! Наконец-то!»²⁷

В предвоенные годы (1912–1914) в деятельности «Русских балетов» усиливается экспериментальное начало. Это проявилось, прежде всего, в обращении к современной музыке, не танцевальной по своему складу и не ориентированной на хореографию. В интервью 1913 г. Дягилев пытается определить сущность экспериментов, правда, несколько метафорически: «У меня нет никакого балета, в том смысле как его привыкли понимать в Петербурге. Не знаю, как лучше определить словами то, что мы показываем публике. Задача, во всяком случае, живописная. Я бы сказал: живопись движений. Но и это слово недостаточно точно определяет наши стремления»²⁸. Нечто похожее мы встречаем

²⁵ Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М., 2004. С. 41.

²⁶ Там же. С. 44.

²⁷ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. М., 1982. Т. II. С. 148.

²⁸ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. М., 1982. Т. I. С. 232.

в воспоминаниях С. Лифаря: «Подчинение танца музыке все углубляется, – Мясину предстоит довершить это начатое Фокиным подчинение и закабаление танца (недаром на самых первых порах своей балетмейстерской деятельности Мясин провозглашал, что танец есть не что иное, как контрапункт к музыкальному произведению)»²⁹.

Сотрудничество со Стравинским в этот период продолжается. Для «Русских балетов» композитором было написано двенадцать опер и балетов, ставших событием в музыкально-театральном мире Европы и Америки первой трети XX в. После трех балетов, благодаря которым Стравинский завоевал мировое признание, его интересы в сфере музыкального театра фокусируются на трех основных темах. Прежде всего, это развитие русской темы и, соответственно, неорусского стиля в таких опусах, как «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана» (1916), «Мавра» (1922), «Свадебка» (1923). Из данного контекста немного выпадает опера-буффа «Мавра», или «оперка», как ее называл сам композитор. Но ее отличие заключается исключительно в источнике стилизации, но не в отсутствии русской темы как таковой. За основу взят не фольклорно-обрядовый материал, а быт петербургского захолустья пушкинской поры. Второе тематическое направление – это стилизация культуры XVIII в. Для Дягилева Стравинский написал оперу «Соловей» – произведение, имевшее более позднюю балетную версию, а также балет «Пульчинелла», созданный на материале фрагментов музыки итальянского композитора XVIII в. Дж.Б. Перголези. Близкой по стилистике стала и третья тема, широко представленная в творческом наследии Стравинского, – это Античность. В рамках антрепризы были реализованы такие проекты композитора, как опера-оратория «Царь Эдип» (1927) и балет «Аполлон Мусагет» (1928).

В послевоенные годы Стравинский развивает в своем творчестве заявленные ранее направления, формируя новый музыкальный язык и работая над звучностью оркестра и инструментальных ансамблей разных составов. Одной из ведущих тем для композитора, столь близкой также и антрепризе, была русская, с активным использованием фольклорного материала. Вдохновленный подлинными образцами русской традиционной культуры – прибаутками, заклинаниями, сказками, преданиями, обрядами – Стравинский пришел к созданию еще двух спектаклей: «Байки» и «Свадебки». Тем самым он продолжил работу, начало

²⁹ Лифарь С. Дягилев и с Дягилевым. М., 2005. С. 341.

которой было положено «Жар-птицей», «Петрушкой» и «Весной священной». Работа над двумя балетами шла параллельно. Позже к ним присоединился еще один проект – опера «Мавра».

Примечательной, с точки зрения экспериментаторской деятельности антрепризы, была «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана». Задуманная как инструментальная пьеса, музыка «Байки» не только не была ориентирована на танцевальное начало, но и не имела танцевальности в самой своей основе. Сам Стравинский характеризовал этот балет как «короткую буффонаду для уличных подмостков». То есть «Байка» и не была собственно балетом; она, в некотором смысле, подражание народному площадному театрику. Это качество «театра представления» соединяет «Байку» с «Петрушкой», а свое продолжение получит в «Свадебке». Художественным оформлением спектакля занимался М. Ларионов, а хореографией Б. Нижинская. Композитор с большим уважением высказывался обо всех постановочных моментах нового балета, сожалел только об одном: о том, что в таком виде спектакль после сезона 1916 г. больше не возобновлялся. Его «второе рождение» относится к последнему году существования антрепризы. Именно в 1929 г., уже под названием «Лисица», с хореографией нового балетмейстера С. Лифаря музыка Стравинского вновь зазвучала в Grand Opera. Но это был уже другой спектакль, выдержанный в принципиально новой стилистике сообразно времени. Критики обвиняли Дягилева в том, что его балет ушел в чуждую для данного вида искусства сферу – в акробатику, гимнастику, соответствуя скорее цирковой арене, нежели оперной сцене. Но сам Дягилев новое качество считал не ошибкой, а достоинством, акцентируя на этом внимание в своем интервью того же года: «Лифарю удалось органически связать характерный танец с абсолютной акробатикой»³⁰. Тем самым он подчеркивал не только экспериментаторский дух новой версии балета, но и его связь с традициями русского народного танца. Увлеченность акробатическими элементами также не считалась Дягилевым чем-то порочным и неуместным на сцене. В этом он видел проявление новой красоты, аналогично конструктивизму в других видах искусства. Кроме того, обращение к данной стилистике Дягилев связывал с характером самой музыки Стравинского, говоря о том, что «акробатика невыносима, когда она становится теорией,

³⁰ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. М., 1982. Т. I. С. 253.

но в ней заложены элементы той конструктивности, через которую прошла вся современность»³¹.

В 1923 г. на сцене появилось еще одно сочинение на русскую тему – «Свадебка», посвященная великому импресарио С. Дягилеву. По жанру «Свадебка» представляет собой синтез кантаты, пантомимы с включением элементов русского обрядового действия. Необычным был и инструментальный состав «оркестра». Стравинского в этот период творческого пути крайне волновала проблема звучания. Для поиска нужного характера звучания музыки «Свадебки» он прошел длинный путь экспериментов: от мощи большого оркестра, через малый состав мануальных и механических инструментов, к небольшому инструментальному ансамблю ударных. Его «оркестрик» включал четыре рояля, литавры, колокола, ксилофоны и барабаны, звучность которых была противопоставлена доминирующему в партитуре вокальному началу, основанному на дыхании. Несмотря на то, что спектакль представляет собой свадебное обрядовое действие, композитор не использовал прямых музыкальных цитат и звукоподражаний. Наряду с этим Стравинский кропотливо изучал музыкальные и текстовые материалы, весь «чин» свадебного обряда. Но он не ставил перед собой целью его воссоздание. Его желанием было написать «маскарадный дивертисмент». «Я хотел сочинить нечто вроде обрядовой церемонии, используя по своему усмотрению ритуальные элементы веками освященных в России деревенских свадебных обычаев. Я вдохновлялся этими обычаями, оставляя за собой полную свободу пользоваться ими так, как мне заблагорассудится»³².

Постановка «Свадебки», начатая в одно время с «Байкой», откладывалась в течение ряда лет. Причины были разные, в том числе и работа над спешными и первоочередными проектами, одним из которых была «оперка» «Мавра». Она стала своего рода данью уважения к поэтическому гению А.С. Пушкина и музыкальному дарованию М.И. Глинки и П.И. Чайковского, чьи портреты украсили титульный лист партитуры. Идея создания спектакля на текст Пушкина возникла во время пребывания Стравинского и Дягилева в Лондоне летом 1921 г. В качестве сюжетной основы выступила повесть в стихах «Домик в Коломне», творчески переработанная Б. Кохно. Параллельно Стравинский работал над партитурой Чайковского «Спящая красавица» для

³¹ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. М., 1982. Т. I. С. 257.

³² Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М., 2004. С. 81.

лондонского представления этого шедевра русского классического балета, возрожденного антрепризой Дягилева в постановке Петипа. Эта работа позволила Стравинскому в еще большей степени, чем раньше, убедиться в силе подлинного классического искусства, что, несомненно, нашло отражение и в музыкальной ткани «Мавры», и в сочинениях непосредственно неоклассического периода, времени создания «Царя Эдипа» и «Аполлона Мусагета». Вспоминая свою работу над «Спящей красавицей», Стравинский писал: «Участие в этой постановке было для меня подлинной радостью, и не только из-за моей любви к Чайковскому, но также ввиду моего глубокого восхищения классическим балетом, который по самой своей сущности, по красоте своего строя и аристократической строгости формы как нельзя лучше отвечает моему пониманию искусства. Ибо здесь, в классическом танце, я вижу торжество вдумчивой композиции над расплывчатостью, правила над произволом, порядка над “случайностью”. Если угодно, я подхожу таким образом к извечному противопоставлению в искусстве аполлонического начала дионисийскому. Конечной целью последнего является экстаз, то есть утрата своего “я”, тогда как искусство требует от художника прежде всего полноты сознания. Мой выбор между этими двумя началами очевиден»³³.

Постановкой «Мавры» занималась Б. Нижинская, ей же было поручено руководить игрой артистов, исполнявших вокальные партии. Здесь возникли сложности, связанные на сей раз не с особенностями новой музыки или новой хореографии, а с неспособностью оперных артистов подчиняться непривычной для них технике. Дягилев вновь, как и много лет назад, будучи чиновником особых поручений дирекции императорских театров, столкнулся с проблемой разделения драматического и хореографического воспитания актеров. И если ему удалось привить драматическую культуру «балетным» своей антрепризы, то за пластическую культуру хора и солистов он боролся постоянно, но недостаточно результативно. Опера была поставлена в Grand Opéra, однако, к великому разочарованию Стравинского, «оказалась совершенно не к месту». Она исполнялась в одном вечере с пышными балетами. И такое «окружение» наряду с также не соответствовавшей замыслу оперы-анекдота грандиозной ситуацией, размерами зала и специфической публикой никак не могло способствовать успеху «Мавры». «Ее сочли нелепой выдумкой

³³ Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М., 2004. С. 77.

и явной неудачей, – пишет Стравинский в своей «Хронике». – Так ее приняла и критика <...> Она осудила мое произведение в целом, как совершенное ничтожество, не достойное более подробного изучения. Лишь немногие музыканты младшего поколения оценили “Мавру” и поняли, что она знаменует собою поворот в развитии моего музыкального мышления»³⁴.

К типично неоклассическим работам Стравинского для «Русских балетов» относятся опера-оратория «Царь Эдип» (1927) и балет «Аполлон Мусaget» (1928). «Эдип», написанный совместно с Ж. Кокто на сюжет одноименной трагедии Софокла, был задуман как своеобразный подарок Дягилеву в честь двадцатилетия его театральной деятельности. Вот почему работа велась в строгом секрете, что не позволило воплотить проект в сценическом варианте. Первое исполнение «Царя Эдипа» было концертным и состоялось во время дягилевских спектаклей в Париже весной 1927 г. Любопытно то, как Стравинский пришел к данному сюжету. Первое, что подвигло композитора на этот труд, было желание «заняться произведением крупного масштаба». Причем Стравинский ставил перед собой цель привлечь внимание зрителей не к сюжету, а именно к музыке, предотвратив тем самым горечь непонимания и отторжения, которые он наблюдал по отношению к своим предыдущим театральным работам. Для этого ему был нужен всем хорошо знакомый сюжет. Более того, в качестве языка будущей оперы он выбрал латынь, как не только наилучшим образом соответствующую величественности замысла, но и в связи со спецификой исходного материала – античной трагедией. «Материал, с которым я имел дело, не был мертв, но окаменел, обрел известную монументальность и этим оградил себя от всего банального»³⁵. В этом смысле латынь становилась символом всего того, что не существует как объект, но вечно как идея. Кроме того, использование необходимого языка помогало в решении главной задачи, которую поставил перед собой композитор: «сосредоточить внимание слушателей не на расказе, а на самой музыке, которая обрела бы значение и слова, и действия»³⁶.

В результате двухмесячного общения с Ж. Кокто Стравинский остановился на истории Эдипа. В начале 1926 г. он получил от Кокто первую часть окончательного текста и приступил

³⁴ Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М., 2004. С. 79.

³⁵ Там же. С. 95.

³⁶ Там же. С. 94.

к работе над музыкой. Текст композитором воспринимался не столько смыслово и чувственно, сколько как особый «звуковой материал». Это позволило Стравинскому избежать неуместной в данном случае внешней выразительности. Отдавая отчет о своих задачах, Стравинский обратился к стилистике старых мастеров, используя некоторые элементы строгого письма эпохи барокко. Жесткие рамки и условности, которые намеренно определил для себя Стравинский, не стали тем не менее ограничением творческой свободы композитора. Это было осознанное средство ухода от ненужной импровизационности, распушенности и индивидуализации в сторону большей сдержанности и объективности. Дух Аполлона в творчестве Стравинского восторжествовал. Неслучайно следующей большой работой для театра Дягилева станет балет, посвященный этому лучезарному богу.

В 1928 г. по инициативе Library of Congress в Вашингтоне должен бы состояться фестиваль современной музыки, в связи с чем Стравинский получил предложение написать балет. Из-за специфики ситуации и небольшого помещения композитор был поставлен в довольно стесненные условия, как временные – балет не должен длиться дольше получаса, так и инструментальные, обусловленные малым составом оркестра. К этому добавилось давнишнее желание композитора «написать балет на какой-нибудь мотив или сюжет из греческой мифологии, образы которого в несколько измененном виде были бы переданы так называемым классическим танцем»³⁷. В результате Стравинский остановился на теме Аполлона. Но он не пошел по пути иллюстрирования какого-либо мифа о боге Солнца. Балет вообще был бессюжетным; существовала только определенная линия развертывания без какой-либо коллизии: Лето рождает Аполлона, Аполлон в окружении муз, передающий им часть своей божественности, музы становятся богинями, прославляют Аполлона и вместе с ним удаляются на Парнас. Дягилев назвал этот балет символическим, возможно, под впечатлением того ограничения числа муз, которое допустил Стравинский. Сам Стравинский указывает на причину произведенных им трансформаций: «Число муз я ограничил тремя, избрав Каллиопу, Полигимнию и Терпсихору, как наиболее характерных для хореографического искусства <...> Терпсихора, соединяющая в себе ритм поэзии и красноречие жеста, открывает миру танец и благодаря этому находит себе

³⁷ Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М., 2004. С. 101.

почетное место среди муз Мусоргета»³⁸. Тем самым балет можно считать своеобразным панегириком не вообще искусству, олицетворением которого является Аполлон, а именно танцу.

Постановка «Аполлона» дягилевской антрепризой состоялась в 1928 г., но не в Париже, а в Вашингтоне. Неоклассическая увлеченность Стравинского нашла удивительное проявление в новом его сочинении, которое сам композитор называл «белым балетом». Действительно, минимизируя выразительные средства, он достиг потрясающей чистоты, прозрачности, своего рода свечения, что согласовалось с идеей Аполлона. Формальное упрощение коснулось и художественного оформления, которым занимался А. Бошан, и хореографии, порученной блистательному Дж. Баланчину, и самой музыки. Композитор прибегнул к диатоническому, дававшему эффект архаики, письму с активным мелодическим началом, поручив исполнение струнно-смычковому ансамблю. Стравинский писал в «Хронике»: «Мне казалось, что, освободившись от многоцветных украшений и нагромождений, танцы обретут удивительную свежесть. Именно эти качества и вдохновили меня на сочинение музыки, такой же по своему характеру»³⁹. Близкую характеристику дает в уже упоминавшемся письме к Лифарю Дягилев: «Вещь, конечно, удивительная, необыкновенно спокойная, ясная, как у него еще никогда не было, контрапунктическая работа неизмеримо филигранная с благородными прозрачными темами, все в мажоре, как-то музыка не от земли, а откуда-то сверху <...> В общем, чувствуется помесь Глинки с итальянцами XVI века, однако никакого нарочитого руссизма»⁴⁰. После премьеры в театре Сары Бернар в Париже Дягилев сформулирует концептуальное зерно балета: «Стравинский стремился к величавому спокойствию»⁴¹. Таким образом, балет Стравинского можно считать блестящим венком, возложенным композитором на алтарь храма в честь «сребролукого» бога Аполлона.

Стравинский в целом был удовлетворен постановкой «Аполлона», особенно его радовала хореография Дж. Баланчина, который, будучи музыкантом, смог понять замысел композитора и передать его в танце. Кроме того, идея Стравинского осуществить постановку в классическом ключе также нашла поддержку

³⁸ Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М., 2004. С. 101.

³⁹ Там же. С. 102.

⁴⁰ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. М., 1982. Т. II. С. 139–140.

⁴¹ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. М., 1982. Т. I. С. 250.

у Баланчина, который «нашел для постановки танцев “Аполлона” группы, движения, линии большого благородства и изящной пластичности, навеянной красотой классических форм»⁴². Такой подход отражал не только замысел композитора, но и эстетические основы самой антрепризы (прежде всего, в лице Дягилева) относительно классического наследия. Симптоматично появление непосредственно после премьеры балета интервью с Дягилевым на эту тему. В нем Сергей Павлович рассуждает о современной стилистике в хореографии и ее связи с классическими традициями. За более чем двадцать лет театральной деятельности Дягилев не поменял своего мнения по этому вопросу; оно лишь приобрело большую временную заостренность. В частности, как и в 1900-х гг., Дягилев говорит о том, что современная хореография еще не выработала своего стиля, совершив лишь окончательный отход от классических канонов. В то же время он не поощряет художественный нигилизм, утверждая, что «классика есть несомненный университет современной хореографии»⁴³. С другой стороны, Дягилев, как и прежде, выступает принципиальным противником всяческой рутинности и мертвого академизма в искусстве. «Наше пластическое и динамическое строительство должно иметь ту же основу, что и классика, давшая нам возможность искания новых форм. Оно должно быть также стройно и гармонично, но от этого далеко до проповеди обязательного “культы” классики в творчестве современного хореографа. Классика есть средство, но не цель»⁴⁴. Именно эту задачу и решал Стравинский в своем последнем балете, написанном для Дягилева.

Именем И. Стравинского отнюдь не исчерпывается тот ряд отечественных композиторов, к музыке которых обращался С. Дягилев. Следует назвать и мастеров старой школы – М.И. Глинку, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Глазунова, П.И. Чайковского, А.П. Бородина, С.И. Танеева, А.С. Аренского; и представителей молодого поколения – Н. Черепнина, Н. Набокова, С. Прокофьева. Кроме того, Дягилев активно использовал лучшие музыкальные образцы из мирового наследия прошлых эпох – от Д. Скарлатти и Дж.Б. Перголези до Ф. Шопена и Э. Грига. Обогащение и расширение репертуара «Русских балетов» осуществлялось также за счет сотрудничества с современными западными (прежде всего, французскими) композито-

⁴² Стравинский И.Ф. Хроника. Поэтика. М., 2004. С. 108.

⁴³ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. М., 1982. Т. I. С. 251.

⁴⁴ Там же. С. 251.

рами, такими как К. Дебюсси, М. Равель, Ф. Пуленк, Ж. Орик, М. де Фалья, Д. Мийо и другими.

Таким образом, Дягилев реализовывал на практике одно из программных положений антрепризы и всей своей жизни касательно не только популяризации русского искусства в Европе, но и взаимодействия культур. Еще в 1896 г. в статье «Европейские выставки и русские художники» Дягилев-критик, анализируя особенности европейского восприятия русской живописи, писал: «Отвоевав себе место, надо сделаться не случайными, а настоящими участниками в ходе общечеловеческого искусства. Солидарность эта необходима. Она должна выражаться как в виде активного участия в жизни Европы, так и в виде привлечения к нам этого европейского искусства; без него нам не обойтись – это единственный залог прогресса и единственный отпор рутине»⁴⁵. И если в период организации выставок и своей увлеченности живописью Дягилев мыслил это на уровне художественного обмена, то полное взаимодействие, и не только искусств, но и национальных культур, было достигнуто им в рамках деятельности антрепризы. Новый балет и стал детищем этого синтеза. В нем соединились не только танец, музыка и живопись, но также русская душа и темперамент с европейской формой и мастерством. Но это не было подделкой уже известных европейских образцов. Если и использовалась стилизация, то всегда созидающая новые образы, формы, состояния.

Антреприза как живой организм пребывала в постоянном развитии, которое было связано как с поиском новых тем, образов, форм, так и новых решений уже известных проблем. Можно выявить основные тенденции в развитии антрепризы, которые не сменяли друг друга во времени, а чаще сосуществовали, выражая тем самым суть своей эпохи – многослойность, полистилистичность, вариативность. Тем самым стирались границы времен и школ, выработывался единый интернациональный стиль. Но при всем этом С. Дягилеву удалось сохранить специфическое «русское» ядро, центральную идею всей своей жизни и художественных предприятий – служение красоте, не мертвой, но вечно становящейся.

⁴⁵ С. Дягилев и русское искусство. В 2 т. М., 1982. Т. I. С. 57.

В.Ф. Колязин

**Новый «берлинский дадаизм»
и постмодернистское прочтение мифа
(постановка трагедии Ф. Геббеля «Нибелунги»
Ф. Касторфом)**

В самом начале 1996 г. на дебатах в Академии искусств критик Хеннинг Ришбитер заявил, что «эра герметического текста» окончательно отошла в прошлое благодаря новым режиссерам. «Так кто же мы – злодеи?» – заостряя, сформулировал он. Рядом сидели и улыбались верный рыцарь театра текста Томас Лангофф и самый главный «злодей» Франк Касторф. Самое интересное для Касторфа сегодня – «движущийся текст», брехтиански-мюллеровская «конкретизация текста во времени», восхождение от контекста – через интерпретацию – к некому иррациональному уровню, на котором только и можно в век крушения главных моделей познания творить свой собственный мир.

В 1992 г. Франк Касторф стал интендантом Фольксбюне, закисающего в рутине огромного театра постхонекерровской эпохи, которому чуть ли не грозило закрытие. Видный историк немецкой сцены Гюнтер Рюле еще накануне сетовал: что станется после объединения двух Германий с театром Пискатора, не превратят ли его новые отцы города в театр мюзикла? Касторф развил свою концепцию Фольксбюне – «архитектурной боевой колесницы», театра радикальной эстетической оппозиции и перманентных экспериментов, где, в отличие от Берлинского

ансамбля, нельзя играть традиционно. Он собрал свою команду (швейцарец, неповторимый фантаст сцены Кристоф Марталер, Андреас Кругенбург – полная противоположность остальным коллегам благодаря своим классическим пристрастиям, Кристоф Шлингензиф – сторонник шокового кино и театра, стоящего на грани перформанса и инсталляции, Иоганн Кресник – соратник Пины Бауш со своим небольшим танц-театром), которая и вернула Фольксбюне зрителя. С приходом Касторфа окончательно утвердилась эра поставангардного «длинного театра» (хеппенинги должны быть длинными, в идеальном случае – двухдневными, так чтобы больше уже ничего не желалось).

Над куполом театра появились три огромные буквы «OST» – топонимический, топографический символ, символ противостояния традиционной буржуазной и левой идеологии, связанной со всем тем лучшим, что восточные немцы после точки поворота («Wende») хотели захватить с собой из оппозиционного, левоавангардистского опыта искусства ГДР в будущее. Литеры и сегодня смотрятся дерзко, вызывающе, имея под собой огромный опыт нового противостояния и созидания «альтернативного» искусства.

При всей неохватности авангардистского бунта у Касторфа времен поздней ГДР была четкая программа поведения – «декадентско-нигилистическая поза». Она бы подтачивала мертвый режим и создавала некий новый «коллективный опыт, который мы вместе могли бы осмыслить». Касторф – постфутурист и творец нового мифа как в политике, так и в театре. Это ясно читалось в высказанной в момент падения стены «безумной надежде» на то, что «достаточно чудовищные и сомнительные миры Запада и Востока можно каким-то образом соединить, так сказать, перетрюкачить ради собственного выживания». «Мы хотим однозначно занять позицию сепаратистского восточного театра, – заявил режиссер в одном из интервью 1994 г. – И искусством доказать, что у нас есть самосознание и что это наше дело, как нам обходиться с нашей историей»¹.

Трюк, выщучивание («перетрюкачивание»), нарушение всяческих табу являются вообще основными элементами художественной программы Касторфа. Режиссером «крайностей и ужасов» окрестил его Фридрих Луфт. «Я родом из футбола, рок-н-ролла, рева негодования, из невроза», – заявил режиссер.

¹ Zit. nach: Fröhling J. u.a. (Hrsg.) Wende-Literatur. Bibliographie und Materialien zur Literatur der Deutschen Einheit. Frankfurt am Main, Berlin, Wien. 1996. S. 123.

Он возмущался, когда кто-нибудь пытался утверждать, что истоки его «эkleктической, разорванной, деструктивной эстетики» – в ФРГ шестидесятых. Их он однозначно (и справедливо) усматривает в берлинском дадаизме двадцатых, мейерхольдовской биомеханике и в «Короле Убю».

Многие до него в Берлине вольно обращались с текстом, но Касторф учинил в этом смысле настоящие «33 обморока». Уроки Пискатора, Мейерхольда, Брехта не прошли даром, но это были только уроки... Вместо строгой фабулы у него в голове – реву и перфоманс. Он не только перекомпонует, режет и нарезывает, достигая эффекта полной неузнаваемости – поплывшей почвы, сплошного циркового кульбита, он превратит части в свои противоположности, переподчинит драматургические структуры новым закономерностям, – драматургии визуального монтажа. Наравне с реальными образами на сцене действуют и существуют фантастические, сконструированные. Касторф заявляет: «Верность произведению – принципиальное недоразумение... Это понятие напрочь перечеркивает момент случайности, деструктивности по отношению к требуемому идеологическому смыслу, момент образования нового». Оригиналы соотносятся с постановками Касторфа, как музыка Моцарта с ее джазовой аранжировкой. Более того, зрелищно-архитектурный, хеппенинговый и инсталляционный элемент в его спектаклях приобретает настолько сильное значение, что новое жанровое целое уже мало что общего имеет с каноном.

На постмодернистскую эстетику Касторфа указывает в своей статье известный театровед-семиотик Эрика Фишер-Лихте: «Текст становится у Касторфа игровым материалом, некой игрушкой в руках режиссера и актеров. В пользу этого тезиса говорят три специфические характеристики, которые очевидны всем: 1) радикальное вмешательство в текст и в структуру пьесы, после которого от литературного оригинала часто остаются лишь несвязанные между собою фрагменты; 2) монтаж этих фрагментов с другими текстами, которые не иллюстрируют текст исходный и непосредственно к нему не относятся; 3) отмеченный Зигфридом Вильзопольским ассоциативный момент в процессе постановки, который присутствует как в совместной работе режиссера, сценографа и драматурга, так и в работе режиссера и актеров и в актерской игре².

² *Фишер-Лихте, Эрика.* Франк Касторф. Как новое приходит в мир // Германия. XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм. М., 2008. С. 486.

Касторф, по его словам, задался целью «уплотнить игру», культивировать форму, обрести естественную манеру. «Общего плана у меня сначала нет. Это как в детской игре: без особой логики, есть общий план, но интересны вариации. С актерами мы стремимся вначале найти абрис персонажа, а потом органически прийти до артистизма, до крайней формы. Вначале нахождение сценического гротеска, а затем его сочленение со всем остальным»³.

Обыватель обычно столбенеет перед зрелищами Касторфа и его команды, не зная, чувствовать ли себя одураченным или ослепленным. Молодежь только и делает, что «ловит кайф». Беньямин Хайнрихс, блестящий критик, мастер тончайших описаний чеховских спектаклей, совершив как-то поездку в Берлин, окрестил театр Касторфа «бестиарием», где царят «игра против правил», «балаган и бесконечный цирковой аттракцион». «Все по наклонной плоскости. Как будто бы мир – получивший пробину, залегший на бок корабль. Как будто бы жизнь – катальная горка, а театр – цирк»⁴.

Дадаистом Касторфом руководит жажда вывернуть оба доставшиеся в наследство немецкие миры наизнанку и в то же время сохранить родовые черты восточного радикала. Но в его эпатажах значительно меньше того горячего политического театра, которым было начинено искусство Брехта, Пискатора, Вайса... В мире сверхорганизованных, рационально-урбанистических, квадратных форм он запустил в небо Берлина свой воздушный шар, наполненный гелием театральных причуд, и вот он летит, подталкиваемый дружной командой таких же неистовых изобретателей.

Для своих разъятий и трансформаций немецкой классики Касторф долгое время предпочитал громоздкие барочные тексты Ибсена. В «Женщине у моря» (1993) он доходит до крайнего визуализма: текст зачастую превращается в сопровождение пластического ряда, клейстовский принцип актера-марионетки осуществляется в чистом виде.

Касторф, однако, не упраздняет драматургические структуры целиком – он членит их на части, монтирует заново, вытягивает, как спираль, или прессует в новые формы. Сцена становится палитрой перформанса, соединяющего театр, цирк, рок-концерт, инсталляцию, инвайермент.

В том же 1993 г. Фольксбюне, согласно традиционному опросу критики, проводимому журналом «Театер хойте» с конца 1960-х гг., был объявлен «театром года».

³ Беседа автора статьи с режиссером. Берлин. 18.04.1989.

⁴ «Die Zeit», 24.12.1993.

Касторфу всегда было очень трудно найти середину между эстетикой голого акционизма, грозящей превратиться спектакль в сплошной хепшенинг, и гипер- и сюрреалистическими монтажами с элементами четкой социальной и временной конкретизации, в основе которой лежала демифологизация ГДР.

Опыт обращения с германскими мифами имелся у Касторфа задолго до постановки геббелевских «Нибелунгов». Напомним, что режиссерский стиль его оттачивался во многом на эстетике Хайнера Мюллера. В основе его драматургии лежит постмодернистская трансформация мифа. Мюллер смело вводил фрагменты античных и германских мифов – в инсценировку «Цемент» Гладкова, в свои социалистические трагедии «Переселенка», «Жизнь Гундлинга Фридрих Прусский Лессинг Сон Сновидение Крик»⁵, «Битва». Касторф не только пропустил мюллеровское мифопоэтическое творчество через себя, но неоднократно ставил драмы Мюллера и монтировал фрагменты мюллеровских драм с драмами других авторов. Рядом с Мюллером в ГДР существовала фигура не менее мощного интерпретатора мифологических сюжетов – Петера Хакса.

Мюллеровская, а вслед за ним и касторфовская, концепция германского мифа исходит из нескольких постулатов: 1) среди семейства европейских мифов германские мифы наиболее стойкие, воинственные и агрессивные, 2) природно-макрокосмический, эстетический и лирический потенциал их затемнен традицией, 3) германский миф отягощен, запятнан присвоением шовинистической, фашистской идеологии, искажением пантеона героев и нуждается в очищении от длительной традиции германоцентризма, антиевропеизма и расизма, 4) германский миф нуждается в историзирующей и иронически-игровой трансформации, прививке элементов античного мифа, более связанного с понятиями красоты, гедонизма, гармонии и миролюбия.

⁵ Читатель пьес Мюллера не может не обратить внимание на особую пунктуацию (или даже отсутствие оной) в его пьесах, вплоть до названий. Во многом следуя за Брехтом, за его «эффектом очуждения», Мюллер полагает, что создает тем самым для читателя атмосферу повышенной интеллектуальной напряженности, привлекает его к подлинному сотворчеству. Для Касторфа подобный подход – отличный повод для выплеска неумной фантазии, постмодернистского конструирования, монтажа, «встраивания» в спектакль разнородных элементов, «очуждающих» повествование, сюжет, характеры, вопреки традиционному повествованию, психологизму, пассивному поведению публики в «реалистическом» театре.

Идущий два вечера подряд «поп-хроноколлаг» Касторфа по трагедии Фридриха Геббеля «Нибелунги» (1995) откровенно трагестивировал главный германский миф и не вписывался ни в какие жанровые рамки. Миф повествует о нескончаемой родовой вражде язычников и первохристиан: Зигфрид обманывает Брунгильду, Хаген убивает Зигфрида, Кримгильда мстит за его смерть, уничтожая весь бургундский род. «Песнь о Нибелунгах» для немцев с детства – «простая, наивная сказка о драконах и героях, о любви и смерти», во многом связанная с героико-романтической лентой Фрица Ланга. Касторф явно пародирует Ланга, для чего помещает кадры из ланговского фильма в книжке-программке формата «Taschenbuch» (англ. «pocketbook»). В спектакле Фольксбюне «Нибелунги. Vorn Bad» от романтизирующей (или героизирующей) прошлое ленты Ланга почти ничего не осталось. Режиссер явно ставит себя на место битника, хиппи или хаота, не только влезшего «с потрохами» в этот миф, но и не прочь распотрошить его как мясник тушу: «Что станут делать нибелунги на хайвее? Каким будет будущее Германии между верностью нибелунгам и сумерками богов?» Нибелунги Фольксбюне кочуют в полихронном измерении, застревая в финале в ассоциативном поле конца XX в. с его непреодолимой силой масскульта.

Кто же эти нибелунги? Дюжина крепко сложенных бургундов (Гунтер... Хаген Тронье... Фолькер... Геренот...) порой – особенно в первых сценах спектакля – и вправду кажутся символами архаических германцев, сошедших с исторических иллюстраций. Вот они надвигаются с гоготом орды, носятся по сцене, как вепри, лютуют, в схватке не знают никакого снисхождения, хладнокровно закалывают Зигфрида копьями, таскают человеческие обрубки в тележке из супермаркета и пьют кровь. Их зловещую Брунгильду (Софи Ройс) жажда мести не покидает и в гробу, откуда доносятся ее страшные проклятия. Кривляясь и угощая блевотиной первые ряды зрителей, актеры прокламируют: «Wir spielen nicht, wir machen ernst» (Мы не играем, мы это всерьез). От сцены к сцене сгущаются краски абсурдного гиньоля... Фригга в неизменной вермахтовской миске отпавляет кровью воющую как собака Брунгильду. В мистической кровавой луже в центре сцены с воткнутыми рядом мечами омывают лицо, руки, плюхаются прямо в нее задницей. Жестокие ритуалы нибелунгов, которым несть конца?

Вряд ли зритель готов принять все эти леденящие жестокости лишь как рудименты синтетических героев театрального комикса. Но комикс проступает, как только мающиеся от безделья

длинноволосые мужи принимаются упрямо и тупо вострить мечи при всяком упоминании слова «женщина», как только щупленький, то и дело падающий с ног Зигфрид в костюме рок-певца (Бироль Юнель) начинает посрамлять витязей в комическом состязании по поднятию бутафорского камня. Уже одни эти моменты первых сцен бесспорно переключают зрительское восприятие в смешанную оптику поставангарда. Безостановочно и лишено всякой иерархии это чередование исторического костюма и условной архитектуры, приемов немого кино эпохи экспрессионизма и грубовато-лубочного американского комикса, танцтеатра и разных акций, типичных для инсталляций (бесконечное поливание сцены красной жидкостью, распиливание декорации механической пилой и т.д).

Сценическая феерия Касторфа, как всегда, протекает в подвижном архитектурном пространстве, подчиненном единому приему и рождающему огромное количество живописных вариаций. На сей раз он требует от художника Петера Шуберта немислимой быстроты смены пространственно-иллюзионных приемов и получает ее. Замки бургундов – конструктивистски строгие и экономные, как у пискаторовского сценографа Траугота Мюллера или его русских собратьев – возникают и исчезают в подземелье, будто привидения, кулисы и подиумы выстраиваются в стилистический канон с пластичностью и скоростью Латерны магии.

Целый ряд режиссерских шедевров стоило бы описать отдельно. К ним я отнес бы сцену спора между Брунгильдой (Софи Ройс) и Кримгильдой (Сильвия Ригер) на лестнице дворца в Вормсе. Сцена эта разыграна на ядовито-зеленой «йесснеровской лестнице», обрамленной синей и красной кулисами, и подана в шаржированной мимике и жестах немого кино в сопровождении музыки Р. Вагнера. Эта стилистическая комбинация далеко не только дань традиции. Она требует от исполнителей поисков новых граней актерского мастерства, вооруженного применением нескольких оптик одновременно. Касторф в этом спектакле постоянно балансирует между хореодрамой, трагифарсом и циничным гиньолем. На роли Кримгильды и амазонки намеренно привлечены танцовщицы группы Иоганна Кресника. Брунгильда и Кримгильда – это фурии извечной непримиримой вражды, и в то же время хрупкие и изящные женщины; каждая – трагический символ одинокой красоты. Сцена убийства Зигфрида решена на красочном фоне почти мейнингенской декорации, но целиком в исполнительских приемах условной сцены, без всякой натуги и натурализма передающих нервную, конвульсивную ритмику.

Впечатляющая сцена приготовления вакхически пресыщенными Гунтером (Герд Пройше) и Брунгильдой бургундского вина: они вымешивают виноградное сусло ногами прямо в тазу, тут же принимаясь пробовать его. Интересен эпизод отплытия бургундов на корабле в страну гуннов, который режиссер с иронией и лихостью преподносит в духе вестерна, сопровождаемого пением «Гуд бай, Джонни».

Если стихией первого вечера с натяжкой можно считать трагифарс, в основе своей интерпретирующий текст Геббеля, то второй вечер – целиком против текста, «над текстом», «fiction», основан на клоунаде, перформансе, немецком «поп-танцтеатре». Нибелунги в стране гуннов – мифические посланники, десантированные фантазией их создателя в век технологизированной войны, мультикультурных обществ, рока и телевидения, с целью убедиться, живы ли древние инстинкты в современном человеке.

Хагену так и не удастся пустить в ход свой гигантский меч в стране гуннов, где «гордых нибелунгов» моют под душем, сушат феном, приучают к телевидению и рекламе. Сбившиеся стайкой, полуголые, будто ощипанные курицы, вместо трусов полиэтиленовые пакеты различных фирм, с помощью дружелюбных амазонок в платьях из Кауфхофа они погружаются в джунгли масскульта. О жестокости в этом мире они узнают уже по телевизору из фильма Оливера Стоуна, из дискуссий хозяев – о том, что «диалектика просвещения вступила в стадию абсурда»⁶.

То, что в первой части было лишь дивертисментом, во второй части становится полноценной реализацией касторфовского принципа театра как свободной зоны фантазии. Миф о нибелунгах, по Касторфу, еще не приобрел обозримой, четкой трансформации. Этцель, король гуннов (его играет Михаил Булатов), встречает пришельцев русской речью: «Ну как, хорошо доехали?.. Ну, немчура, устрою я вам!», русскими напевами. Вдобавок на сцену выходит русский народный ансамбль и устраивает тепло принимаемый зрителями 15-минутный концерт (балалайка, ложки, «Светит месяц»). Напрасно объятая жаждой мести Кримгильда требует выдачи Хагена – «Mord um Mord». Интернациональная компания амазонок, распилив декорацию на части с помощью электропил, рассаживается среди руин и начинает разноязыко делиться впечатлениями о волнующем процессе создания спектакля.

⁶ См. программку к спектаклю, представляющую собой «rocketbook» малинового цвета, обильно, как уже говорилось, снабженной кадрами из фильма Фрица Ланга и цитатами из различных теоретических текстов современных философов и критиков, близких эстетике Фольксбюне.

Касторф не мыслит театр на рубеже восточного и западного миров вне бруковского слияния фантазии актеров многонациональной труппы (а в ней бок о бок работают немцы «осси» и «весси», турки, испанцы, русские, да так споро, что газеты вопрошают: «Русско-монгольская мафия уже захватила Фольксбюне?»). Отсюда, безусловно, родилась идея закончить трагедию Геббеля не циничным, безутешным бестиарием (еще одним трупом в пластиковом мешке, подвешенным за ногу под колосниками, как в финале первой части), а своего рода поп-артовским фастнахтшпилем, в который каждый внес бы свою личную лепту. В центре его – похороны «витязей тьмы», выродившихся, хотя бы на два вечера, в клоунов блистательной нелепицы. Касторф явно намекает своей притчей на новые геополитические реалии в Европе, повлекшие за собой как надежды на «новый интернационализм», так и возрождение древних страхов и инстинктов. Его целью становится «социально-терапевтическая эстетика», способная разряжать агрессию.

Основной германский миф лишается своих традиционных функций и подвергнут фундаментальному сомнению, травестируется, приводится в соответствие с основным лозунгом постмодернизма – деконструкцией ради обретения свободы плавания в сюжетном пространстве мифа, свободы от следования эпическим и этическим максимам древнего мифа.

Было бы одинаково неверно торопливо объявлять касторфовские трансформации эклектикой или усматривать в каждой из его иронических шуток и шарад философскую притчу. Ясно одно, что своим гораздо более вольным, чем у Роберта Вильсона, скрещением различных культурных театральных и медиальных кодов, нарушением прежних представлений о границах он создал проблему и для современного зрителя, и для театроведения. Ясно и то, что переворачивая ворох всех германских мифов, традиций, типичных катаклизмов, режиссер констатирует: Германия вновь в бурном, местами в очень отрадном по векторам движении, но куда она движется, толком так никто и не ведает.

Если одна часть немецкой критики, мягко говоря, разбранила «Нибелунгов», вновь уличив режиссера в страхе перед классикой, в грубом, детском упрощенчестве, то другая часть вознесла его на еще более высокий пьедестал. «Бургунды – вовсе не жулики, которые в коллективном опьянении берут штурмом враждебный клуб фанатов... Касторф со своими супергероями, выдранными из книжки комиксов, не оставил Геббелю-классику никаких шансов»⁷. «Касторф дает не прочтение, а римейк

⁷ «Die Woche». 25.12.1993.

воспоминания»⁸. Другое мнение: «Из двух семичасовых вечеров полчаса были гениальными, полчаса потешными, остаток расположился между тяжелой работой и тяжким подневольным актерским трудом»⁹. «Его ревью на сей раз называется “Нибелунги”... снова театр занимается не чем иным, кроме как роется в канаве аудиовизуальных образов»¹⁰. Ганноверский критик оценивает спектакль Фольксбюне положительно: «Приключения Касторфа остаются самыми волнующими приключениями современной немецкой сцены»¹¹. Такова, видимо, планида Касторфа, каждый спектакль которого с еще большей настойчивостью, чем антитеатр Райнера Вернера Фассбиндера, разрушает казавшиеся неизблемыми каноны, раздражает своим дадаистским презрением к целостности, мнимой гармонии, лозунгам, потерявшим смысл. В рамках субкультуры «берлинских новых левых», потерявших общую ориентацию, блуждающих в потемках, он предельно обостряет конфронтацию классической традиции и обесцененных ценностей, что выражается в первую очередь в фундаментальном недоверии к тексту как главному носителю смысла. В такие моменты нам остается только надеяться, что фаза разрушения будет продуктивной и не слишком затянется.

Зал на «Нибелунгах» на протяжении четырех часов забит до отката, во второй, почти такой же длинный, вечер – вдруг катастрофическая полупустота... неужто зритель изнемог? Меня персонально этот спектакль поставил в тупик: куда же дальше идти Касторфу? После разрушения всех законов классической композиции, превращения технически виртуозного, но целиком самодостаточного акционизма в главный элемент сценического действия? После ликвидации демаркационной линии между всеми: драмой, рок-концертом, комиксом, шоу, цирковым представлением, постмодернистской инсталляцией и объявлении сцены «тотально» свободной зоной актерской импровизации? Протицирую пассаж из рецензии маститого и одного из самых фундаментальных и остроумных немецких критиков Хеннинга Ришбitera: «Касторф не в состоянии остановиться, поставить точку. Он не может выпустить из рук свою любимую игрушку, сцену и актеров – ведь он живет ими, для них, лишь как игрок! Он не хочет спать (умереть), должен продолжать игру, в ребяческом, наивном упрямстве расколотить свою игрушку... Мы, по-детски

⁸ «Theater der Zeit», 1994. 1.

⁹ «Die Zeit». 24.12.1993.

¹⁰ «TIP». 28. 12. 1993.

¹¹ «Hannoversche Allgemeine». 26.12.1993.

очарованные его играми, по которым он нас заставил тосковать подобно наркоманам, превращаемся в жертв, терзаемые скукой, его все более выхолощенной страстью игры, все более нарастающим отвращением к ней»¹².

Не будем ставить точки. В 2003 г. коллега Касторфа, неоанархист Кристоф Шлингензиф выпустил радикальный перформанс «Атта-Атта». В нем нашли обобщение эстетические искания Фольксбюне на протяжении десятилетия. К спектаклю была издана книга-манифест «Взрыв искусства». Авторами статей в ней были среди прочих Базон Брок, Петер Слотердийк, Борис Гройс, Франк-Патрик Штеккель, Петер Вайбель¹³. Заметим: на свою связь с дадаизмом Касторф указывает постоянно. Но «новым берлинским дадаистом» его окрестил Борис Гройс, подробно охарактеризовавший эту связь в своих статьях, в том числе написанных специально для программки Фольксбюне. Неодадаистско-постмодернистские лозунги вылились тут в новый термин «аттаизм», трактуемый как «сумма всех возможностей и проблем, которые оставил неразрешенными предыдущий авангард»¹⁴. Как дадаисты 1920-х, он – вышедший совсем из другого времени, «из футбола, рок-н-ролла, из рвущегося из глубин души негодования, из невроза», он, – прокламирует Касторф, – «наподобие дадаистов 20-х, пытается остаться на высоте циничного апогея эпохи»¹⁵. Впереди новые атаки на уравновешенное необуржуазное общественное самосознание единой Германии, новые деконструкции, новые вспышки фантазии берлинского театрального дадаиста, интендантские полномочия которого – уникальный случай в истории современного немецкого театра – раз за разом беспрепятственно преодолевались берлинским сенатом более чем на десятилетие¹⁶.

¹² «Theater heute». 1995. 7.

¹³ Hagemann (Hg). *Ausbruch der Kunst. Politik und Verbrechen II*. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Berlin. 2002.

¹⁴ *Weibel Peter*. Grundlagen des Attatismus // *Ibidem*. S. 120.

¹⁵ Theater heute, Jahrbuch 1993.

¹⁶ На открытии Чеховского фестиваля в 2010 году московский зритель смог увидеть касторфовскую версию чеховских «Трех сестер», скомпонованных с драмой «Переселенка, или Жизнь в деревне» (1961) Хайнера Мюллера – одного из самых ярких и крайних представителей немецкого театрального постмодерна. Это не первое обращение Касторфа к русской драме. В 1988 г. в Немецком театре в Берлине он поставил «Зойкину квартиру» М. Булгакова (под названием «Париж, Париж»), в последние сезоны поверг в шок берлинскую публику своей фундаментальной трилогией по Ф. Достоевскому: «Идиот» (2002), «Преступление и наказание» (2005), «Бесы» (2009).

Раздел 3

МИФ КАК КАТЕГОРИЯ КУЛЬТУРЫ

И.А. Едошина

Миф, мифологема, мифема в контексте деятельностного подхода к феноменам культуры

Миф в качестве понятия давно и устойчиво принадлежит области гуманитарных знаний. Однако определений того, *что* есть миф, ничуть не меньше, чем, например, того, *что* есть культура. никоим образом не ставя перед собой задачу обобщить все имеющиеся дефиниции, обращусь только к тем, которые являются базовыми для моих размышлений.

Известное определение О.М. Фрейденберг – «миф... не в состоянии выразить ничего, кроме самого себя»¹, со всей очевидностью свидетельствует, что миф есть только то, что он есть. Миф в его архаическом варианте самодостаточен и замкнут на самом себе. Потому представляется важным (для корреляции основной обозначенной в заглавии дифференциации) обратиться к лингвокультурологическому аспекту слова «миф».

Эта лексема – *μῦθος* – греческого происхождения и обозначает «слово». Важным является его архаичность², что совершенно естественно, поскольку в данном слове фиксировалась такая значимая характеристика сознания, как нерасчлененность. По этой причине в слове «*μῦθος*» греки закрепили представления

¹ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 48–49.

² Подробнее см. в кн.: Тахо-Годи А.А. Греческая мифология. М.: Искусство, 1989. С. 7–8.

о целостности бытия. Вот почему в качестве *σλοα* μῦθος не может быть понят как легенда или сказка. В этом слове отложились представления человека о мире: «Миф – древнейшая форма освоения мира, обобщающая в одном слове множественные конкретности жизни»³. Как способ постижения мира миф вечен и, например по А.Ф. Лосеву или Б. Малиновскому, реален⁴.

Однако в форму μῦθος облакалась «мысль», как и в однокоренном – μυθεῖσθαι – «говорю, беседую, обдумываю». Отсюда явно следует, что мысль понималась греками как миф в двух аспектах. Первый связан с тем, что мысль способна схватить мир как целое, что присуще самой природе мифа. Второй – раскрывается в ситуации представления мысли как мифа в чувственно воспринимаемой форме. Иными словами, «мысль» соотносится с мифом при условии, что в самой мысли отсутствует чистая абстракция.

Таким образом, *смыслообразующее ядро мифа определяется сущностной связью с миропониманием и чувственными формами его представления*. Именно по этой причине в классической филологии подчеркивается принципиальная разница между μῦθος в качестве феномена архаического синкретизма и λόγος как свидетельства развития аналитического мышления⁵.

В греческом языке μυθολογία (*мифологема*) в прямом значении – «слово, речь». Далее следуют: «разговор, беседа; совет, указание; предмет обсуждения, вопрос; замысел, план; изречение, поговорка; толки, слухи, весть, известие; рассказ, повесть, повествование; сказание, предание, миф; сказка, басня; сюжет, фабула». Все перечисленные семантические оттенки сформировались на основе синтеза двух корней, восходящих к существительному μῦθος «слово» и глаголу λέγειν в значении «собирать воедино». Собранные вместе слова дают текст, то есть мифологему,

³ Лосев А.Ф. Бытие – имя – космос /Сост. и ред. А.А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1993. С. 20. (Приводимая цитата из вступительной статьи А.А. Тахо-Годи).

⁴ Лосев А.Ф. Бытие – имя – космос. М.: Мысль, 1993. С. 28; Малиновский Б. Магия, наука и религия. Пер. с англ. /Сост. С.Л. Удовик; Науч. ред. Ю.А. Артемова; Пер. А.П. Хомик под ред. А.Ю. Артемовой. М. 1998. С. 98.

⁵ См., например: Аверинцев С.С. Собрание сочинений. София – Логос. Словарь /Под ред. Н.П. Аверинцевой и К.Б. Сигова. Киев, 2006. С. 277–278; Правда, О.М. Фрейденберг придерживается иного мнения, см.: Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. С. 57–62. Ее понимание Логоса в большей степени коррелирует иудео-христианским воззрениям.

характерными признаками которой в таком случае становятся наличие сюжета и коммуникативная направленность. Обратимся к имеющимся определениям.

Так, О.М. Фрейденберг усматривает в мифологеме поэтический пересказ⁶. Как видим, в этом определении при всей его краткости схвачены главные смыслы. В мифологеме отражается одна из существенных черт древнего мировосприятия, заключающаяся в придании ритму (а поэтический текст так или иначе ритмически всегда организован) функции своеобразной «скрепы» разных сторон познания мира. В слове «пересказ» важную (для понимания сути дефиниции) функцию выполняет приставка «пере». Эта приставка относится к словообразовательным элементам, но ими не ограничивается. Изменение формы неизбежно влечет новые смысловые оттенки. В данном случае при сохранении общей нарративности (*сказ*) указывается на ее *иное* изложение.

Наиболее развернутую характеристику мифологеме дает ученик и последователь К.Г. Юнга – К. Кереньи. Он прямо относит мифологему к повествованию «о богах и богоподобных существах, героических битвах и путешествиях в подземный мир»⁷, соединяя таким образом мифологему с собственно мифом: «Миф – это воссоздание первобытной реальности в форме повествования»⁸. Мифологема принадлежит к особым повествованиям, хорошо известным, в чем, с точки зрения Кереньи, кроется потенциал для нового творчества. Известность предполагает множественность восприятий и интерпретаций, что придает повествованию некую содержательную незавершенность. Мифологема призвана закрепить обнаруженный смысл.

С другой стороны, «если речь идет о подлинной мифологеме, то этот смысл есть нечто, что не может быть так же хорошо и полно выражено немифологическим путем»⁹. Потому даже «застывшая в форме сакральных традиций, мифологемы сохраняют тем не менее свойства произведений искусства»¹⁰.

⁶ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 538.

⁷ Кереньи К. Пролегомены // Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. /Сост. В.И. Менжулина; Пер. В.В. Наукманова / Под общ. ред. А.А. Юдина. Киев: Госуд. библиотека для юношества, 1996. С. 13.

⁸ Там же. С. 17.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 14.

В размышлениях Кереньи мифологема есть целое. В пределах его самый процесс осмысления приносит удовлетворение, сопоставимое со смысловым наполнением музыки¹¹.

Наконец, «с помощью образов из области человеческой и растительной эволюции мифологеми... указывают подобно дорожным столбам на наше мифологическое “основание” – путешествие к *арха́и*, путешествие, которое венчается открытием тех же самых символов заново»¹². Мифологеми, пребывая в сюжетном поле мифа, призваны играть роль метасюжетов, вся их задача заключается в вечном возвращении к мифологии происхождения истока жизни¹³.

По С.С. Хоружему, слова «мифологема» и «легенда» являются синонимами, то есть опять-таки подчеркивается сюжетная природа исследуемого феномена. Далее уточняется, что мифологема, «воплощаемая в личной судьбе, облакаемая в конкретность поступков и обстоятельств определенной личности, неотделимо срастается с этой личностью, делает ее *персональной мифологемой*. Стоит отметить парадоксальный, антиномический характер этого понятия. Мифологеми, разумеется, принадлежат к области всеобщего, универсального, да и число их в обиходе любой культуры вовсе не безгранично; но в то же время они оказываются способом и орудием утверждения уникальной неповторимости человеческой судьбы»¹⁴. Антиномичная природа мифологеми отражает одну из характерных сторон бытия – прерывность. Мир не столько развивается прогрессивно (возрастая), сколько вращается в системе раз и навсегда заданных координат: жизнь изначально включает смерть в качестве неизбежной потенции бытия, смерть прерывает конкретную форму жизни, но жизнь в целом недоступна смерти. В мире что-то всегда завершается и одновременно что-то всегда рождается.

Само определение «персональная мифологема» вполне укладывается в понимание мифологеми как семантического поля мифа. Поиск и нахождение смысла формируют креативный аспект личностного постижения мифа, репрезентируемого в мифологеме.

¹¹ Кереньи К. Пролегомены // Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. / Сост. В.И. Менжулина; Пер. В.В. Наукманова / под общ. ред. А.А. Юдина. Киев: Госуд. библиотека для юношества, 1996. С. 15.

¹² Там же. С. 20.

¹³ Там же. С. 21.

¹⁴ Хоружий С.С. Философский символизм П.А. Флоренского // П.А. Флоренский: pro et contra / Сост., вступ. статья, примеч. К.Г. Искупова. СПб.: РХГИ, 1996. С. 527–528.

Содержание «персональной мифологемы» составляет житнетворчество, его реализация позволяет «увидеть въявь, как жизненные этапы и ключевые события, внутренние и внешние, воспроизводят эту мифологему»¹⁵.

Таким образом, *мифологема придает универсальному содержанию мифа индивидуальные очертания, которые закрепляются в схваченных сознанием смыслах и получают художественную форму*. При этом «подлинная» мифологема всегда остается в пределах сущности мифа, «персональная» мифологема, сохраняя внешние приметы этой сущности, стремится наполнить их сугубо личностным содержанием. Подлинная мифологема взыскует обретения истока бытия, персональная мифологема в большей степени озабочена формами репрезентации собственной креативности.

Мифема (греч. Μύθεμα – повествование, предполагающее изложение [рассказ] не всего сюжета, а только эпизода) толкуется К. Леви-Стросом как «короткая фраза», содержащая «пучок отношений». Причем эта «короткая фраза» может определяться как усеченным до одной детали мифологическим сюжетом, так и непрямой передачей сути древнего мирозерцания.

Основой мифемы является надобность «замаскировать», скрыть связь между человеком и тотемом¹⁶. В свою очередь, эта связь находит опосредованное выражение в метафоре. В качестве примера: «Жизнь летучей мыши – это жизнь человека»; варианты возможных «пучков отношений»: «вера в реинкарнацию каждого из полов в соответствующую животную форму или дружеская либо братская связь»¹⁷. Или: «Близнецы “суть птицы” не потому, что они с ними смешиваются или им подобны, а потому, что относятся к другим людям, как “люди сверху” к “людям снизу”, и среди птиц выступают, как “птицы снизу” по отношению к “птицам сверху”... это связь метафорического характера... животный мир мыслится в терминах социального мира»¹⁸.

Отсюда и мифологическое мышление полностью определяется мифемой как новым упорядочением уже имеющихся элемен-

¹⁵ Хоружий С.С. Философский символизм П.А. Флоренского // П.А. Флоренский: pro et contra / Сост., вступ. статья, примеч. К.Г. Исупова. СПб.: РХГИ, 1996. С. 528. В качестве персональной мифологемы Флоренского, по мнению Хоружего, выступает мифологема Эдема – первозданного, утраченного и вновь обретенного рая. Пониманию персональной мифологемы отца Павла и посвящена статья ученого.

¹⁶ Леви-Строс К. Первобытное мышление / Пер., вступ. статья и прим. А.Б. Островского. М.: Республика, 1994. С. 50.

¹⁷ Там же. С. 62.

¹⁸ Там же. С. 91–92.

тов, характер которых не меняется. Все эти «ансамбли структур» творятся посредством языка. Потому и миф, в определении Леви-Строса, есть «совокупность событий (поскольку во всяком мифе рассказывается какая-то история)»¹⁹. «Совокупность событий» легко может быть как собираемой, так и разбираемой. В таком случае мифема – это предельно малое общей структуры, пребывающее в поиске диалога с ней.

Таким образом, *мифема полностью определяется интеллектуальной деятельностью сознания*. В мифеме закрепляется понимание мифа как метафорической подвижной структуры.

В словесной «цепочке» миф – мифологема – мифема наглядно представлены возможные (и уже сформировавшиеся) подходы к пониманию культуры как деятельностного феномена. Универсальность и целостность мифа как способа постижения мира органически сочетается с чувственно воспринимаемыми формами его репрезентации, например, в античной скульптуре. Чувственное начало, роднящее миф с человеком, подвигает его к художественной деятельности, а через нее к осознанию собственной уникальности. Эта разновидность деятельностного процесса закреплена в мифологеме. Усеченный до мифемы сюжет свидетельствует о его подвижности и способности к структурированию на диалогической основе. В результате рождается система метафорических именовании, которая напрямую зависит от планов содержания и выражения, контекста и функциональной специфики метафорического знака²⁰. Отсюда и соответствующий тип деятельности – сугубо интеллектуальный.

Несмотря на все различия и мифологема, и мифема тесно связаны с мифом и не могут быть адекватно восприняты вне своего источника. Так, все виды человеческой деятельности объединяются в культуре, осмысляются и оцениваются в ее пределах не плоско-фактографически, а объемно, на основе реконструкции коррелирующей эпохе внутренней логики. Культурная деятельность есть один из откликов человечества в формах мифологемы и мифемы на вызовы мифа.

В качестве ярких примеров такого рода деятельности можно назвать творчество Дж. Джойса и Дж. Фаулза, Х.Л. Борхеса и

¹⁹ *Леви-Строс К.* Первобытное мышление / Пер., вступ. статья и прим. А.Б. Островского. М.: Республика, 1994. С. 134.

²⁰ *Москвин В.П.* Выразительные средства современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь. Ростов-на-Дону, 2007. С. 400–401.

Х. Кортасара, А.М. Ремизова и В.В. Розанова. А также научные изыскания Дж. Фрэзера, Дж. Кэмпбелла, К.Г. Юнга, К. Кереньи, М. Элиаде, В.В. Латышева, Ф.Ф. Зелинского, А.Ф. Лосева, О.М. Фрейденберг. В их работах на эмпирическом материале выявляются основные параметры мифологического мышления в его целостности и приводятся формы ее утраты. Эта неизбежность утрат придает всей культурной деятельности человечества горький привкус и определяет неизбежность ее драматического бытийствования.

Э.В. Баркова

Миф как зеркало современной культуры

«Миф отоварен» – выражение, которое, кажется, невозможно специально придумать. В этих словах отражена одна из важных сторон целостности современной жизни, в которой слились в нерасторжимом, но не органическом единстве высокое и низкое, таинственно-глубинное и демонстративно-эмпирическое; то, что веками было выражением полнокровности самого бытия и единства человека с миром, – миф и случайно-ситуативное, продажность как форма существования мелкого или потерявшего себя человека. Прежде считалось аксиомой – лучшие песни те, что слагает сама жизнь, но только ли лучшие?

«Миф отоварен» – выражение, не знакомое специалистам-мифологам, искусствоведам и культурологам, но оно привычно и хорошо знакомо тем, кто занят в сфере коммерции и бизнеса, а также тем, кто специально создает красивые легенды об истории и «богах и героях» – отцах-основателях своей фирмы для скорейшего извлечения вовсе не мифической прибыли. Ответом на реальный социальный заказ, потребность в таком мифе в современной науке стала специализированная область прикладной культурологии и теории управления, получившая в отечественном общественном сознании официальный статус, – она называется мифодизайном. Так, в работе «Прикладной мифодизайн организации» В. Тарасенко рекомендует: «сотрудник может с увлечением рассказать “миф творения” организации – историю о том, благодаря чему организация возникла и как она добилась успеха.

Прошлое было романтическим. Оно полностью известно и вызывает уважение. Сотрудники искренне верят в компетентность и порядочность руководства, или, по крайней мере, в его силу и власть. В беседах с сотрудниками проявляются нефальсифицированные суждения по поводу организации (мифологемы) – ценности и установки, которые не оспариваются и связываются с личными ценностями»¹.

«Миф отоварен» – выражение, которое, как мне кажется, может быть названо квинтэссенцией и стать эпиграфом нашей переходной эпохи. В действительности, в жизни еще есть место серьезной и профессиональной работе, в том числе с глубинными традициями, восходящими к самым ранним мифологическим пластам бытия человека, и одновременно есть пространство (и оно становится все более широким и давящим) – такой творческой переработки традиций, в результатах которой узнаваемы лишь творцы, но не высокие традиции. И в этом смысле в нем как в зеркале отражаются некоторые сущностные черты нашей культуры и жизни искусства.

Сама переходность культуры как специальный предмет мысли побуждает задать вопрос: а не находимся ли мы и наше рефлексирующее сознание уже внутри только такой «отоваренной» формы мифа? Если так, то какой является содержательность этого перехода, к чему, к какой культуре и к какому новому искусству он нас приведет? Какие сказки расскажет жизнь следующим поколениям, если едва ли не общим местом стало понимание социальной и культурной реальности как мифологически-криминальной, где мрачные мифы, не сопоставимые по черной мистике с самыми мрачными сюжетами Э. Гофмана или немецких волшебно-исторических сказок, пугают своей узнаваемостью.

Жизнь искусства как самого адекватного зеркала бытия культуры, вероятно, наиболее зримо выявляет тенденции и противоречия переходности. Но она же отражает надежды и зарождающиеся, едва наметившиеся ростки новых форм гуманизма и развития человеческого начала в самом человеке. Общий взгляд на художественный универсум, развертывающийся в мировой информационной среде начала XXI в., все более отчетливо обнаруживает свою внутреннюю парадоксальность. Обнаруживая невиданную прежде активность в формировании новых знаково-семантических систем, которые выражают его содержание,

¹ Тарасенко В.В. Прикладной мифодизайн организации // Мифодизайн управления. М., 2001. С. 32.

искусство тем не менее все чаще остается в пространстве сообщений или событий и все более утрачивает свой главный атрибут – *исходную глубину и многомерность*. Более того, иногда кажется, что оно становится вообще неспособным создавать и воссоздавать традиционно понятые высокие эстетические идеалы, возвышающие реальность и нас, читателей и зрителей. Многие артефакты художественной культуры, которые демонстрируются на многочисленных биеннале и выставляются в музеях современного искусства, как и многое из того, что называется современными инсталляциями, современным танцем и литературой (от Мишеля Уэльбека до Марины Юденич?) оставляет впечатление, что внутри искусства – его внутреннего пространства-времени – что-то важное остановилось, не позволяя ему выстраивать глубокие многомерные образы и проекции реальности. Неудивительно, поэтому, что такое искусство все больше сливается с миром одномерно-визуальных и плоскостных изображений, лишенных человечески-значимых обобщений и масштабных смысловых контекстов. В целом эта тенденция объясняет значительное падение интереса и резкое ослабление влияния подлинно художественных процессов на сознание и поведение людей, на жизнь общества, утрату им социального смысла своего бытия.

Такая ситуация актуализирует проблему прояснения условий формирования современного художественного пространства и соответствующих ему видов коммуникаций. Очевидно, что современное искусство именно в своем контексте фундаментально отклоняется от своих первичных жизненно-полнокровных истоков, то есть изменяется сама модель, или сам тип художественного и шире – духовного – воспроизводства, в котором создаются артефакты такого искусства. Однако реконструкция этих условий должна, несомненно, охватывать самые глубинные пласты истории мировой культуры и выйти за границы нашей информационно-постиндустриальной эпохи.

По-видимому, исходным пунктом для такой *реконструкции истоков расхождения органического и технологического*, естественного и искусственного в современном художественном процессе является миф, ибо именно в формах мифа изначально кодировалась целостность бытия человека и культуры. При этом включение мифа в основу анализа искусства требует не традиционного подхода к трактовке самого мифа – рассмотрение его не с позиций археологии искусства и культуры, не в контексте литературоведческих или культурологических концепций архаики сознания, но, прежде всего, *в аспекте онтологии*.

В основу методологии анализа, с моей точки зрения, следует положить одну из самых основательно разработанных концепций А.Ф. Лосева, для которого «понимание мифа как живого отражения живой человеческой практики только и может дать правильную картину исторического развития античной мифологии»². Вспомним в связи с этим, что формирование мифа в истории человечества означало не только и исключительно возникновение типа сознания первобытного человека, но форму, в которой *впервые складывался органический природно-культурно-социальный мир человека*. Именно в этой форме мир человека, выражающий эстетику и гармонию космоса, впервые достиг своей целостности, в этой форме он впервые был понят как аналог всего объективного мира, всего бытия.

«Отдельный человек, – писал А.Ф. Лосев, – не отделял себя ни от своей общины, ни от природы. Он мыслил себя носителем сил этой общины и этой природы. А раз он носитель не только своих собственных сил, но и всего другого в той или иной мере, в тех или иных размерах, это значит, что он может мыслить себя каким-нибудь другим индивидуумом (одним или многими), мыслить себя носителем его сил»³. Именно поэтому мифологические сюжеты и структуры изначально включили в себя множество пластов реальной социально-культурной и природной жизни людей, выступая в самых многообразных формах.

С этой точки зрения, как известно, уже древнейшие мифы всех народов вовсе не являются для последующей истории лишь неадекватным, фантастическим и ложным сознанием, неспособным логически «правильно» выразить окружающий человека мир и его самого, а потому снятый последующими формами мышления, прежде всего, научными и художественными. Развитие мифологии – это процесс, имеющий – при всей замысловатости и причудливости своих рисунков – *свои закономерности*, достаточно хорошо и во многих отношениях изученные. Так, раскрывая переход от фетишизма к анимизму в развитии древних мифов, А.Ф. Лосев показал, что если на ранних этапах, например, «Афина Паллада была чем угодно; теперь же она богиня войны, художественно-технической мудрости и крепко организованной патриархальной общины. Теперь она уже не сова и не змея, но то и другое теперь становится ее атрибутом... Здесь возникает необходимость для всякого историка-мифолога изучать рудименты

² Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М., 1996. С. 23.

³ Там же. С. 18.

предыдущих социальных эпох в каждом мифическом образе. Без этого твердого и определенного представления о вещах и их принципах первобытный человек не мог бы стать к ним *в определенные отношения* (*курсив мой. – Э.Б.*), не мог бы побеждать силы природы. Без этого мифология, которая всегда является верным отражением материальной жизни общества, тоже никогда не отделила бы демона вещи от самой вещи»⁴.

Все это указывает, по мысли А.Ф. Лосева, на то, что развитие мифологии не было произволом, набором случайных и спонтанно найденных путей и проекций сознания. Оно «шло, прежде всего, от простого, что объединялось также и с развитием от внешнего к внутреннему. Вместе с этим шло также развитие от хаотического, дисгармоничного или...от титанически-циклопического к упорядоченному, соразмерному и гармоничному, к олимпийскому, к царству Зевса, Афины Паллады и Аполлона»⁵.

«Миф, – утверждает А.Ф. Лосев, – спрессованная история, результат целого ряда эпох и орудие развития и борьбы»⁶, и только в силу этого обстоятельства правильной оказывается мысль о том, что миф возник и всегда сохранялся как изначальный «глубинный эон» – *социокультурный код*. Иначе говоря, миф потому и является универсальным *алгоритмом превращения природы в культуру*, что он отражает качества человека и качества именно *человеческих* (но не грозящих нас быстро сменить нано сапиенс!) связей с миром, – как бы они не оценивались сегодня нами. Такое превращение становилось основой бытия культуры как особого мира, в котором накапливался опыт человеческого отношения к реальности, выраженный не только в слове о богах и героях, но и деятельно-практических связях и отношениях. Именно поэтому сохранение мифа стало основой социально-духовного производства. Универсальность мифа как модели бытия, выразившей единство человека и мира, объективно делает его формой, кодирующей и направленность развития культуры.

В этом кодировании все более важную роль начинает играть общая *эстетическая форма*, благодаря которой все отдельные формы человеческой деятельности получают свою определенность по отношению к целостности культуры и на основе этой связи «проторяют» свои особые пути и направления и формируют новые пространства. В связи с этим нельзя не заметить, что

⁴ Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М., 1996. С. 19.

⁵ Там же. С. 22.

⁶ Там же. С. 24.

встроенность человека в эту форму порождает не только восхищение – особенно греков и римлян – красотой, гармонией, готовностью к самопожертвованию, ловкостью, но и предостережение: эстетизм как тип мироотношения таит в себе опасность отрыва от мира людей и природы, которая безнаказанной не останется.

Миф о Нарциссе – это не только занимательная и забавная история, рассказанная Овидием, но и важный урок, в котором впервые, по-видимому, дана суровая критика крайнего индивидуализма. А.Ф. Лосев полагал, что исторический подход обнаруживает «в этом мифе неожиданную глубину и художественное отражение определенного момента в истории общественного развития»⁷. Изображая крайний индивидуализм Нарцисса, где «отдельная личность достигает небывалой изоляции, углубления в себя. *Даже в природе человек не находит ничего другого, кроме себя (курсив мой. – Э.В.)*»⁸.

Но А.Ф. Лосев идет в глубь анализа этого мифа, обнаруживая «критику и даже полное ниспровержение этого индивидуализма. По мифу, Нарцисс жесточайшим образом наказан, причем наказание это проводится не кем иным, как самой богиней судьбы Немезидой. Следовательно, миф хочет сказать, что такая уже судьба всякого индивидуализма, который потерял питание от живой действительности и который гибнет в тюрьме собственного уединения, ограничивая себя немногими и скудными ресурсами своих внутренних переживаний»⁹.

В мифе, поэтому, изначально заложены не просто исходные абстрактные противоположности, как это принято считать, сакрального и профанного, центра и периферии, вечности и времени, причины и следствия, но и такие их *соответствия, соотношения*, которые неслучайно становятся инвариантом, каркасом построения всего пространства культуры, включая ее художественный аспект. Более того, именно определенность и *содержательность этих соответствий* – а в них подчеркнем особо тип связи бесконечного мира и конечности человека – становятся нормой и идеалом для всего последующего эстетического и художественного развития.

Именно благодаря такому типу связей культура всегда была гарантирована в своей бытийной обоснованности, укорененности в толще бытия, и в этом смысле была универсальной. Действи-

⁷ Лосев А.Ф. Мифология греков и римлян. М., 1996. С. 36.

⁸ Там же. С. 37.

⁹ Там же.

тельно, каждая отдельная культура всегда зарождалась и развивалась как *органическая* система, в мифах которой были представлены не только ее эмпирические проявления, единичные правила обыденного поведения и хозяйственной деятельности, но и их внутренняя самая глубинная связь с целостностью-всеобщностью природы-культуры, со всей жизнью общества в единстве ее абсолютного и относительного, высокого и низкого, вневременного и вечного. Вот почему постоянное действие мифологической формы и ее эстетической представленности в новых пластах культуры можно рассматривать как одну из важных детерминант и оснований преемственности в духовной жизни, культуры и искусства.

Таким образом, выход этой мифологической формы за границы породившей ее эпохи архаики (с только лишь ей присущим культурным пространством-временем), как видим, не означал завершения истории мифа. Сама способность мифа ассимилироваться в условиях практически всех последующих этапов человеческой истории кажется удивительной. И если мы хотя бы мысленно попытаемся исключить мифологические структуры и сюжеты из мира Средневековья, Возрождения или Нового времени, то нарушится целостность любой культурной картины мира. Это свидетельствует о том, что способом их внутренней организации является не только наличное культурное пространство-время, но и то содержание пространства-времени культуры, которое представлено в ее особой форме целостности, той самой, которая выражена в мифе.

Это мифом «спрессованное» содержание представляет собой основу целостности, где, как в зеркале, действительно в синкретически-нерасторжимом органическом единстве слиты идеальное и материальное, чувственное и рациональное всякого опыта. Эта «спрессованность» мифа, по-видимому, и объясняет, почему в нем история развития культуры существует как некий последовательно-логический код, который и обеспечивает его регулятивно-нормативную функцию.

Однако что представляет собой целостность как атрибут мифа? На этот вопрос в научной литературе уже дано немало глубоких и верных ответов, в них изучены черты этой целостности. Однако, как мне представляется, одна характеристика осталась до сих пор на периферии внимания исследователей. Это то, что миф как форма целостности культуры выражает *пластику* культуры. В описании и исследовании А.Ф. Лосева *целостность не случайно оказывается похожей на подвижную скульптуру*,

на танец. Но это особый танец, который танцует сам мир и в котором высвечиваются, «вытанцовываются» все важнейшие определения самой жизни как *человеческой* жизни и самого мира как человеческого мира, включая все многообразие его нравственных и эстетических определений.

Интересно, что, исследуя исходные и основные элементы мифа, А.Ф. Лосев указывает: Одно – первая категория диалектики мифа. «Одно само себя адекватно созерцает... Одно есть интеллигенция»¹⁰. Интеллигенция, в соответствии с этой логикой, – непосредственное самосознание, ум, который знает себя без доказательств и логики, он «дан сам себе сразу, во мгновение ока, и сразу весь целиком»¹¹. Из этого вытекает трудность понимания мифа, так как «лица, привыкшие к формально-рационалистической терминологии, с трудом поймут все своеобразие этой непосредственной самоданности. Ум дан сам себе непосредственно: он *видит* себя так, как мы видим своими живыми глазами реальную вещь. Это есть *зрение, созерцание, видение*, точнее, *увиденность, узренность, самопрозрачность*» (*курсив автора*)¹².

Именно эта замечательная способность видения себя, или самоувиденность целостности мира и человека, является важным признаком самосохранения и самопродуцирования подлинности мифа. Пока он себя видит, отражая и творя в этом процессе связь общего и отдельного, он создает собственное бытие и через себя бытие иного. Вот почему миф и сегодня способен противостоять «отовариванию». А с другой стороны, это видение себя, самопрозрачность культуры-природы – важное условие восстановления подлинности искусства и в современном мире.

Целостность-интеллигенция как черта мифа в описании Лосева не случайно так похожа на скульптуру, изваяние, которое само на себя смотрит и само себя оценивает: этим подчеркнута пластичность Ума. Но какого? Пластика Ума – условие умного видения. «К уму, или интеллигенции, такое понимание зрения (как ощущения) оказывается неприменимым, ибо тут не отсутствие мысли, а настоящее и единственное царство мысли; только тут мысль и есть, больше нигде ее нет ... в сумме мы обязаны говорить об умном видении... Видение смыслового предмета, самовидение смысла, самосозерцание интеллигенции, я бы сказал, *умное осязание смысловой изваянности интеллигенции*... Ум прояв-

¹⁰ Лосев А.Ф. Личность и Абсолют. М., 1999. С. 384.

¹¹ Там же. С. 398.

¹² Там же.

ляет себя тем, что умно осязает свою *смысловую изваянность* (*курсив мной. – Э.Б.*)¹³. Иначе говоря, умное видение мифа – это особая форма зарождения теоретического сознания, но такого, где теория и есть само бытие, они сравниваются, но в сущности едины и не противопоставлены друг другу.

В методологическом отношении эта мысль Лосева мне представляется исключительно ценной потому, что умное видение интеллигенцией самой себя как изваянности порождает, оформляет предметность смысла, открывающую особую пластику культуры-человека-натуры, а позднее, всех видов искусства, выросших из мифа. Однако поскольку миф является константой, или основой культуры, то возникает проблема саморазличения в содержательности этой пластики связи неизменно-вечного и конкретно-исторического, статического и динамического, конкретизации характера их связи.

Как органичная культурная целостность, миф – не замкнутая, а открытая ветру истории реальность. Не случайно, поэтому, его собственная судьба воспроизвела судьбу культуры, породив *два противоположно-несовместимых типа новизны мифологии* и ее преемственности. Концептуальная непроработанность этого соотношения, вероятно, одна из причин того, что сегодня миф как органическая целостность, выражающая пластику мира в целом, и в этом смысле порождающий код культуры, и миф как технологическая целостность, как конструкция, (а потому как инструмент, например, социального и политического воздействия) нередко подменяют друг друга. При этом, в силу концептуальной размытости границы между ними, они сами оказываются предметом новой мифологии. Ясно, однако, что за ними – несовместимые парадигмы. Вообще XX в. обозначил своеобразную «развилку» в формах представленности и трактовки мифа как универсалии культуры. Смысл такого расхождения связан с двумя принципиально разными взглядами на мир, на связь человека и мира, субъекта и объекта. За ними, поэтому, и два типа философии XX в., по-разному разрешающие проблемы целостности и объективности. Если первая исходит из признания объективности всеобщего и абсолютного начала в бытии мира и человека, реальности целостности как тотальности, то ее антитепом оказывается концепция культурного релятивизма.

Вариантами решения этих проблем стали принципиально разные в методологическом отношении трактовки мифа. В пер-

¹³ Лосев А.Ф. Личность и Абсолют. М., 1999. С. 399.

вом случае миф понимается в контексте развития классической, «лосевской» традиции. Из этого направления в культуре XX в. вырастает гуманистическая ориентация художественного процесса, высокими образцами которой стали произведения Т. Манна, Г.Г. Маркеса, Х.Л. Борхеса, Р. Роллана, А. Франса, Г. Гессе, М.А. Булгакова, М.Н. Кураева, Д.Д. Шостаковича, Ф. Феллини и многих других.

Второе направление стало основой неклассического рассмотрения мифа. В этом случае он, по выражению М.К. Мамардашвили, интерпретируется как машина культуры, «способ организации и конструирования человеческих сил, восполняющий и создающий человека в бытии, где для него нет природных оснований»¹⁴. Такой миф становится убежищем, защитой от природы, это безопасный и уютный мифологический мир, соответствующий желаниям, где «среда подходящая, воздух, температура и темпоритмы»¹⁵. А потому и понимается он «в соответствии с основными постнеклассическими установками как социокультурный феномен, организующий определенный тип отношений человека и мира в коммуникативном пространстве культуры»¹⁶.

Исключение из содержания мифа умного видения как условия сохранения объективности целостности мира и человека, анализ его не в логике органического, а в логике технологического, и становится основой методологии его механического конструирования. Такие мифологические конструкции сегодня получили широкое распространение не только в искусстве, но и во всех формах социально-гуманитарного знания, в рекламе, экономике, политике, праве. Как показывает практика, именно это направление оказалось в большой мере совместимым с теми тенденциями современного мира, в которых проявилось проектно-технологическое освоение реальности на основе постмодерна. Более того, иногда возникает впечатление, что именно оно – и только оно – есть выражение информационно-постиндустриального общества.

Однако зададим вопрос: является ли сам факт распространения этой конструктивистской модели мифотворчества,

¹⁴ Мамардашвили М.К. Необходимость себя: доклады, статьи, философские заметки. М., 1996. С. 18.

¹⁵ Гачев Г.Д. Миф. Национальный. Индивидуальный (опыт экзистенциальной культурологии) // Миф в культуре: человек – не-человек. М., 2000. С. 128.

¹⁶ Савелова Е.В. Сад расходящихся тропок: современное образование в координатах мифа // Философские науки, 2007, № 5. С. 102.

построенной на основе культурного релятивизма, достаточным основанием для снятия мифа «первичного», классического? Достаточно ли аргументирована эта точка зрения? И отвечает ли этот тип объяснения природе самого мифа и его культурообразующей функции?

Сегодня, когда неклассическая трактовка мифа многими признана единственной, естественной и очевидной, действительно изменился статус классического рассмотрения мифа: в общественном сознании, кажется, он предстает чем-то реликтовым или, по крайней мере, периферийным, устаревшим. Но кажущаяся очевидной неравноценность этих представлений никем, с моей точки зрения, не доказана и требует дополнительного анализа.

Рассмотрим поэтому характерные способы аргументации представителей неклассического подхода к мифу применительно к разным областям культуры и социокультурного бытия в целом. Общим принципом такого доказательства является характерная для нашего времени релятивизация всей реальности, снятие границ между объективным и субъективным, высоким и низким, профессиональным и непрофессиональным, научным и ненаучным.

Так, скажем, в современной науке нередко фактически различаются научные теории и их мифологические модели, хотя существуют принципы, – отмечают исследователи-психологи, – которые «позволяют отличать собственно научные модели от наукообразных мифов. Современные авторы редко претендуют на способность установить или описать логические связи между назначением гипостазированных ими процессов с их происхождением, эволюцией и патопсихологическими феноменами. Возникает соблазн применять для оценки теоретических моделей некие формальные количественные критерии, наподобие “индекса цитирования”»¹⁷. Другим примером такого мифотворчества в науке является теория консенсуса в современной политологии, где та же тенденция проявилась как основа объяснения политических и общественных процессов.

Такое положение означает, что объект научного исследования утрачивает свой объективно-онтологический смысл и встраивается в уже существующий текстовый мир, в совокупность нарративов, в которые уже входит и в которых уже мыслится

¹⁷ *Ирецкий А., Гусева А.* Психология как ремесло, как миф и как наука // Рациональность и коммуникация. СПб.: СПбГУ, 2007. С. 134.

вса реальность. Но тогда научные исследования оказываются не более чем соглашением о заранее предполагаемых результатах, а наука как форма рационализации культуры, направленная на открытие истины и получение объективно значимого нового знания, таким образом, вообще утрачивает свою специфику.

Сегодня в этом отношении сложилась достаточно парадоксальная ситуация. Как верно заметил Ю.Н. Солонин в статье, посвященной памяти М.С. Кагана, «в пучине разрушенного сознания общества, в волнах мифологизированного и охваченного одурью грубого мистицизма, оккультизма и суеверия мышления, во мгновения ока охватившего Россию и ее людей, невзирая на их социальную и культурную принадлежность, фигура мыслителя, следующего заветам научного рационализма, блюдущего каноны стройного методологически корректного объективного исследования выглядела впечатляюще странно и иногда даже донксихотски»¹⁸.

Аргументы сторонников неклассического подхода, как правило, основаны на объяснении мифологизации науки как следствия активности сознания познающего субъекта, его гибкости и пластичности. Но какой пластичности? Показательной и характерной для ответа на этот вопрос является, например, точка зрения Б.И. Липского, считающего, что «движению, осуществляемому в познавательном акте, может быть придано направление, противоположное привычному: не от познаваемого объекта к познающему субъекту, а наоборот – от познающего субъекта к познаваемому объекту. И какое именно направление считать доминирующим, в значительной степени зависит от нашего выбора. Мы *по собственному произволу определяем (курсив мой. – Э.В.)*, считать ту или иную идею нашим собственным (внутренним) переживанием... или объективной характеристикой самого предмета»¹⁹.

Утрата объективного статуса предмета исследования и принципа объективности как методологического ориентира в системе научного знания позволяет включать произвольность в направлении развития мысли и спонтанность в число форм научного знания. Автор последовательно обосновывает свою точку зрения с позиции феноменологии: «Человек внутренние

¹⁸ Солонин Ю.Н. Наука как призвание и образ жизни (К пониманию конкретного творчества) // Мир Петербургской культуры. Памяти М.С. Кагана. Материалы научно-практической конференции. СПб.: СПбГУ, 2007. С. 10.

¹⁹ Липский Б.И. Интенциональный мир как основа коммуникации // Рациональность и свобода. Сб. ст. СПб.: СПбГУ, 2006. С. 193.

элементы собственной психической жизни *превращает* в общие интенциональные объекты, обретая тем самым возможность общаться о них и сопоставлять с элементами их психической жизни, самостоятельно формируя общий интенциональный мир как мир трансцендентный. Таким образом, общность человеческого мира является общностью, *конструируемой самим человеком* на основании самодеятельности его сознания»²⁰.

При таком конструировании строится мифологическая картина, в которой исчезает различие реального и вымышленного мира, объективного и субъективного, ибо и тот, и другой, может быть, и в действительности является частью жизни человека. Однако здесь исчезает принцип умного видения, и его объективность уже ничем не гарантирована. Миф становится набором произвольных случайных мифологем, а потому в этой мифологии естественное и искусственное меняются местами, «перевертываются». Мир-миф осознает себя уже как естественность исключительно искусственного мира, а его эстетические категории, следовательно, могут быть представлены как самоценные игровые комбинации гибкой, пластичной и изощренной фантазии и мысли. Закономерна в этом контексте мысль А.В. Костиной о том, что «современная культура работает в режиме художественного произведения, где доминирующим средством ориентации человека во времени и пространстве является образ, сплавленный с самой реальностью. Искусство – это уже не живая стена, воздвигнутая от напора жизни, а стяженная до образа реальность, в которой прокручивается наша собственная жизнь»²¹.

Но сама эта эстетика и соответствующий подход к мифу, безусловно, не просто игра артистического субъекта. В ней отражена важная – «отоваренная» – форма современной жизни; жизни, где утрачены общезначимые нормы и ценности, отсутствуют социальные связи как человечески-значимые и ценные. Такая жизнь – это жизнь современного Эго как Нарцисса, который во всем видит только себя, но забывшего о неизбежном наказании Немезиды.

Однако какие же связи при этом сохраняются и чем они характеризуются, если на место глубокого, заинтересованного и эмоционального общения приходит информационный обмен с его вербальными и невербальными формами?

²⁰ *Липский Б.И.* Интенциональный мир как основа коммуникации // Рациональность и свобода. Сб. ст. СПб.: СПбГУ, 2006. С. 201.

²¹ *Костина А.В.* Основания эстетической коммуникации // Рациональность и коммуникация. СПб.: СПбГУ, 2007. С. 193.

Казалось бы, рост субъективности в современном мире должен означать и сопровождаться развитием субъекта и его связей с миром, а потому и его универсальности. В действительности же, как видим, возрастает диспропорция между экстенсивным ростом и техническими возможностями коммуникации, с одной стороны, и развитием гуманистически-культурных основ человеческого общения, то есть человеческих связей, – с другой, а подлинность общения все больше подменяется мнимостью его многочисленных отчужденных форм.

Особое место среди последних, безусловно, занимает коммерческая (но не социальная) реклама, ставшая убедительным и наглядным мифом XX в. Неслучайно она названа «прапра...внучкой мифологии. В шутку или всерьез ее определяют как искусство XX в. Неисключено, что именно реклама будет представлять от культуры современной эпохи, подобно тому, как пластические искусства олицетворяли античность, живопись – эпоху Возрождения, а музыка и поэзия – романтизм»²².

Призывая нас купить те или иные товары и пользоваться определенными услугами, коммерческая реклама, как миф, формирует не умное зрение, а воздействует на подсознательные импульсы человека в большей мере, чем обосновывает осмысленный рациональный выбор. Но как форма социальной коммуникации, она объективна и потому реально порождает формы выражения социальных статусов и различия в контексте потребления, маркируя, «отоваривая» лишь определенные формы социальных связей. На периферии внимания при этом оказывается развитие гуманизма как формы универсального освоения мира и развитие личности, ее творчества и свободы. Реклама позволяет видеть только то, что она выражает как должное устройство мира. Поэтому правы А.Н. Притчин и Б.С. Терemenko, говоря о том, что «реклама – не просто одна из сфер проявления современной мифологии и фактор, способствующий усилению роли последней... но наиболее полное отражение мифологическое сознание находит именно в рекламе, а не, например, в политике, как принято думать»²³.

Реклама как миф, однако, не только разрушает социокультурную природу общения (в том числе и, может быть, в первую очередь, общения человека с самим собой), но и обедняет, в силу

²² Притчин А.Н., Терemenko Б.С. Миф и реклама // *Общественные науки и современность*, 2002, № 3. С. 149.

²³ Там же. С. 150.

этого, – в отличие от мифа классического – язык как «дом бытия культуры». Дети уже начинают мыслить мир в терминах и категориях рекламы, в связи с этим в их языке стираются личностные черты, для них утрачивает смысл Другой как уникальная, неповторимая личность во всем богатстве ее определений, а потому и лексических форм.

Такие мифологические конструкции уводят и от правды, и от способности самостоятельно и критически рассудить сложную ситуацию или проблему, хотя обладают, безусловно, свойством ситуативности. Исследовавший миф техники А.А. Воронин не без основания отметил: «И в массовом сознании, и в идеологиях, и иногда даже в теоретических исследованиях мы сталкиваемся с мифологическими – образными, убедительными, яркими – но не свободными от некоторой мистической завороченности образами техники. Миф техники... в том, что она якобы отделена от человека и противостоит ему как чуждая, злая сила»²⁴.

Как и во всяком мифе, в мифе неклассическом любые превращения возможны: человек может стать зверем, знак – значением, но здесь и случайное может стать закономерным, а рутинное – творческим, и в соответствии с этими стандартами активно формируется «новый человек». Основываясь на этом типе мифа, реклама и создает возникший в XX в. феномен стандартов массового общества, в котором люди уже не способны к самоопределению и самосознанию, а потому, естественно, нуждаются в формах внешней организации и в управлении извне.

Ответ на этот социальный заказ обнаруживает природу неклассического понимания мифа, в контексте которого «управление есть не что иное, как атрибут мифа иерархии. Что в изложенном контексте может делать “мифодизайнер управления”? Вероятно, нечто косметическое: протраивать из подручных материалов связки между вероятными мифами сотрудников консультируемой корпорации. ...Более трудоемкий путь представляет собой разрушение прежних архетипов и систем конденсированного опыта, а также конструирование новых и “натягивание” на них вновь проектируемых мифоморфных траекторий»²⁵.

Мысль проста: для эффективного управления необходимо проектирование «мифоморфных траекторий», позволяющих надежно встраивать сотрудников в новый мифодизайн – жест-

²⁴ Воронин А.А. Миф техники. М.: Наука, 2006. С. 5.

²⁵ Реут Д.В. От мифологизма – к мифодизайну и мифопрактике // Мифодизайн управления. М., 2001. С. 28.

кую конструкцию, находясь внутри которой, сотрудники уже не могут относиться к ней критически. Это, иначе говоря, новый тип верований. И пока все верят, менеджеру по новой мифологии можно ограничиться созданием «связок между вероятными мифами сотрудников», а если начинают «выпадать», то следует разрушить прежние архетипы и сконструировать новые. Однако подобно тому, как заказчик рекламы не озадачен проблемой реального качества рекламируемого товара, мифодизайнер в своей деятельности ориентируется на вполне определенную цель – удовлетворить коммерческий интерес работодателя, но не интерес общества, логики дела и культуры сотрудников. Пластика такого мифологического конструирования управленческой мысли, формы ее выражения и методы «прикладного мифодизайна» безукоризненно работают на этот «новый», а по существу очень древний, тип организации связи человека и общества.

Однако в этой мифологии и в этой пластике ума исчезает, как сказал бы А.Ф. Лосев, «умное видение». А отрыв субъективности от объективных (духовных и материальных) сторон природы самих событий и явлений превращает эту субъективность в простой произвол и выводит за границы освоения объективного исторического процесса развития человечества, который лежит в основе классической трактовки мифа. Любые интенциональные конструкции, включая разного рода перформансы и самопрезентации, построенные на основе такой мифологии, поэтому, не могут стать основой культурных проектов и формировать совместность, коллективность, в которой происходит утверждение человеческих ценностей, идеалов и действуют принципы нравственности. Более того, чем крупнее и амбициознее такие проекты, тем они могут оказаться опаснее для человеческой жизни, а самые крупные – для жизни человечества. Такой миф, лишенный умного видения, не проясняет, а затемняет связь человека и мира, он не защитит ни человека, ни культуру, ни природу от зла и несправедливости. А наука, построенная на основе этой новой мифологии, в которой мир распадается на множество непрозрачных друг для друга «Я», не может стать основой сохранения и развития человеческого бытия. Впрочем, реклама и наука, исходящие из неклассического мифа-конструкции, давно уже сняли границу и между собой.

Справедлива мысль С.Г. Кара-Мурзы о мифе неклассического типа, его он называет антимифом, как неслучайной форме, используемой в целях идеологических. Так, средства рекламы оказываются востребованными для утверждения мифа о том, что

вся цивилизация – это цивилизация исключительно западная. Величие культуры древнего Востока в этом мифе «как бы» снимается. «Люди, воспитанные на рекламе шоколадок “Баунти”, считают Океанию тропическим раем с голыми красотками. Там не было и нет великой культуры... а западные историки и этнографы не спешат опровергать эти глупости»²⁶.

Вот почему сегодня так важно отчетливо провести границу между мифом, выражающим истину и органичность связи между человеком и миром как макро- и микрокосмом, мифом, развивающем природу человека; и мифом-конструкцией, созданным для власти и манипулирования другими людьми; провести границу между добром и злом, правдой и обманом, прекрасным и безобразным и тем самым начать восстанавливать статус умного видения мира. А это первый шаг для ответа на вопрос, поставленный Д.И. Дубровским: «Нас все в большей степени волнуют вопросы о злонамеренных интенциях другого сознания, о скрытых и коварных замыслах, способных нести горе и гибель и отдельным людям, и всему человечеству. А как быть с обманом, пропитывающим все поры социальной жизни, все межличностные и институциональные коммуникации; как быть с прокламированием честности, благородства и справедливости, под покровом которого вершатся самые гнусные дела?»²⁷.

Но наиболее отчетливо это противостояние двух типов мифа, включающее в себя все формы культуры, проявляется в искусстве как центральном компоненте культуры, или, по мысли М.С. Кагана, форме ее самосознания. Неудивительно поэтому то, что «искусство, как наиболее близкая к мифу форма общественного сознания, рельефно выразило тенденцию к ремифологизации, наметившуюся в живописи, литературе, архитектуре, музыке»²⁸.

Однако видом искусства, который в этом контексте обладает, с моей точки зрения, самым значительным потенциалом, *возвращающим человеку и миру пластику «умного зрения» на основе классического мифа, является искусство танца*. Правда, пока этот потенциал танца и его связь с двумя типами мифа в отечественной гуманитарной науке практически не осмыслен и не освоен.

²⁶ *Кара-Мурза С.Г.* Антимиф. М., 2004. С. 260–261.

²⁷ *Дубровский Д.И.* Проблема другого сознания // Вопросы философии, 2008, № 1. С. 28.

²⁸ *Цораев З.У.* Мифический смысл и социальный код. СПб., 2007. С. 6–7.

Интересно и то, что, в отличие от большей части теоретиков, исследующих связь искусства с мифом и работающих главным образом на материале литературы и изобразительного искусства, сами практики – хореографы, балетмейстеры, танцоры-исполнители и артисты балета – нередко в своих суждениях оказываются точнее и глубже искусствоведов и культурологов. Они спонтанно приближаются к мысли об уникальности истинной природы танца, в пластике которого нерасторжимо-синкретически сливаются дух и материя; причем в танце происходит такое снятие границ духовного и материального, что при нем *наиболее полно раскрывается сама природа человека*. Обратим внимание и на то, что сама практика танцевального искусства иногда оказывается мудрее теории культуры, ибо в ней действительно оказалось разрешимым противоречие культуры XX в.: технологическое начало реально снимается органическим, а конструкция «правильно растворяется» и оживает в подлинности художественного образа.

Однако ремифологизация искусства в последние десятилетия активно проявляется и в новой мифологии, в центре которой оказалось *человеческое тело*, но понятое в контексте посткласической философии и мифологии. И, безусловно, неслучайно.

В последнее время, как и во все переломные эпохи, актуализируется поиск того общего, что сближает, объединяет людей, а потому проявляется интерес к переосмыслению культурных универсалий. У. Эко, например, исследуя свою тягу к главным вопросам и чувство единения с чем-то превосходящим человека независимо от того, верует ли человек в божество²⁹, приходит к выводу, что, «безусловно, имеются понятия общие для всех культур и что все они относятся к *положению нашего тела в пространстве*»³⁰.

Действительно, о мире человек изначально мог судить исходя из пластики только своего тела, и соответственно, возможностей своих, человеческих рук или ног. Не случайно одной из проблем, которые всегда решались в мифе, было освоение человеком своего тела, его возможностей. Речь при этом, безусловно, идет не только о физических возможностях человека, но о теле человека, наделенного способностью умного зрения, возможностях единства тела чувствующего, эмоционального, способного подчиняться не только стихии своей природы, но ценностям, идеалам, по-человечески важным смыслам. Но «умное» тело как тело, наделенное

²⁹ См. : Эко У. Пять эссе на темы этики. СПб., 2005. С. 10–11.

³⁰ Там же. С. 12.

«умным зрением», – это всегда часть чего-то большего, чем только оно само по себе, взятое в его обособленности и уникальности; оно включено в гармонию макрокосма, большого мира и, как микрокосм, соотносено с ним. Именно эта истинная соотношенность и проявляется в пластике и гармонии танца.

Именно поэтому танец во многом первичен как мифологическая форма: выражение природы человека в нем действительно «изначальнее», чем формы духовности, а «символизм тела предшествует символизму языка... То, что невозможно было выразить с помощью слов, архаический человек выражал в танце, а также мимикой и жестами»³¹.

Танец, включивший в себя такой синкретизм мифа и освоенный – практически или теоретически – на основе классического мифа, сам порождает свою целостность, а вместе с тем – целостность подлинно высокого искусства. Характерная для мифа пластика, выражающая целостность мира и целостность человека как способность видеть, чувствовать и осознавать свое бытие и существование в мире, именно в танце действительно выражается наиболее непосредственно. Но это искусство постоянно вырачивает, «дотанцовывает» свой миф до большой истории человека, народа и культуры мира, всегда делая его современным и динамично развивающимся искусством, поскольку в нем сохраняется главное – природа танца как одухотворенной природы, а в ней – ликования совершенства человеческой природы.

Интересно, что все выдающиеся танцовщики, артисты балета и балетмейстеры всегда сохраняли непосредственное и искреннее удивление перед лицом естественности мира, его красоты и красоты природы человека. Даже Айседора Дункан – известная поклонница А. Шопенгауэра, – пытаясь понять природу своего танца, вопреки философским увлечениям, говорила: «Я чувствую благоговение перед красотой человеческой ноги»³². А в замечательной статье «Танец будущего» она писала: «Танец будущего, если обратиться к первоисточнику всякого танца, – в природе, это танец далекого прошлого, это танец, который всегда был и вечно останется неизменным. В неизменной вечной гармонии движутся волны, ветры и шар земной»³³.

³¹ Цораев З.У. Мифический смысл и социальный код. СПб., 2007. С. 63.

³² Дункан А. Танец будущего // В ее кн.: Моя жизнь. Мемуары. Танец будущего. М., 1992. С. 179.

³³ Там же. С. 180.

Замечательна ее мысль о том, что «некогда танец был самым благородным искусством. Он снова должен стать таковым. Он должен всплыть со дна, на которое опустился. Танцовщица будущего подымется на такую высоту совершенства, что станет путеводной звездой для других искусств. *Художественно изобразить то, что более всего здорово, прекрасно и нравственно – вот миссия танцовщицы»* (курсив мой. – Э.В.)³⁴.

По-видимому, именно поэтому для всех талантливых профессиональных хореографов танец продолжает сохранять свое, восходящее к мифу, таинственно-одухотворяющее органическое начало, возвышающее душу, и потому всегда оказывается чем-то более цельным и глубоким, чем непосредственная танцевальная техника.

Так, выдающийся французский балетмейстер XX в. Ролан Пети в работе, посвященной творчеству Р. Нуриева, исходит из того, что настоящий танец начинается тогда, когда кончается техника, конструкция, ощущается дыхание Святого Духа. Так, описывая свое впечатление от «Жизели» с Нуриевым и Фонтейн, он говорит: «Уникальность их версии знаменитого классического произведения заключается в том, что они танцевали балет XIX века как балет современный, и дело совсем не в хореографии, которая, в сущности, не меняется, а в интерпретации – внутренняя глубина и страстность, отягощенная печалью, то есть свойства абсолютно вневременные. Их обмен взглядами и безразличие, с каким они относились друг к другу на сцене, свидетельствовали о том, что любовь между ними – не просто любовь, а кто-то “сам третий”, как Святой Дух»³⁵.

В направленности этой мысли угадывается бессознательный поиск балетмейстером связи технологического и органического, современного и традиционного, то есть решения глобальной, без преувеличения, проблемы современной культуры. Но возможен ли сегодня действительный синтез технологичности как основы современного постиндустриализма и органичности классики с ее пластикой «умного зрения», а потому гуманизмом и разумностью?

Танец, повторим еще раз, – это уникальная, спонтанно, но неслучайно найденная на заре человечества форма выражения внутреннего состояния и мира человека во внешних формах пластики движений, жестов, па. В этих формах происходит «пе-

³⁴ Дункан А. Танец будущего // В ее кн.: Моя жизнь. Мемуары. Танец будущего. М., 1992. С. 18.

³⁵ Пети Ролан. «Тан лие» с Нуриевым. Нижний Новгород, 2007. С. 13.

реработка» традиций современностью, техники – целостностью жизни, искусственного – естественным. Поэтому в движениях танца как вида искусства воспроизводится мифологическая основа: осуществляется объективация целостности мира в мире целостного человека. А сам танец как искусство оказывается способом соединения бесконечного и непрерывного развития мира и конечных, нормативно-дискретных движений человека.

Здесь возникает реальный парадокс самой природы танца: его текст создается телом человека (на этом и останавливается логика постклассической мысли) и не создается. Естественно, создается, поскольку вне тела – и только его движений, поворотов головы и мимики, движений ног и рук, – танца нет. Но пока тело остается лишь физическим телом, не включенным в ритмы полнокровной духовной и материальной жизни и культуры, – это движения механической куклы.

Профессионально, блестяще знающий технику классического и народного танца Борис Эйфман, – один из самых современно мыслящих хореографов XX в. – писал, что создать художественный образ как нечто целостное, высокое, священное он не в состоянии, это происходит как бы без его участия, объективно. «Я профессионал, знаю, как сочетать одно движение с другим, но в конечном итоге от меня ничего не зависит, поскольку изначально импульс к сочинительству идет свыше, извне, из космоса. Вообще профессия хореографа идет от шаманства. Она связана с далеким, первобытным, магическим воздействием через движение, танец на большие массы людей. Для меня хореография – магическое искусство. Я рассматриваю его как искусство глубоко религиозное в широком понимании этого слова. Это некий акт общения с Богом»³⁶. Такое сакрально-мифологическое органическое начало сохраняется и чувствуется и сегодня как в подлинно художественных формах фольклора, в народных, бальных танцах, так и в профессиональном балете.

Но танцевальный универсум становится способом действительно человеческого освоения и присвоения реальности лишь тогда, когда он сохраняет и воспроизводит «дух тела» – живой синкретизм, характерный для мифа, который живет в традициях многих народов мира. Такой танец, как и много веков назад, и сегодня вполетен в культуру застолья, игры, пира. «Пиршество сопровождается и состязанием в танцах. При этом нартский та-

³⁶ *Котыхов В.Л.* Фуэте, или все, что вы хотели знать о балете, но боялись спросить. М., 2007. С. 197–198.

нец выражался в искусстве танцевать не только на столе, но и на острие кинжалов, и с полной чашей Уасамонга на голове, когда победителем признавался тот, кто не прольет из нее ни капли и не опрокинет еду со стола. Только на пиру достигается смешение всего и вся: пища и оружие, танец и застолье, игры, песни, поиск наилучшего (героя) и священнодействие»³⁷.

Эта универсальная и одновременно ни во что другое непере-водимая (и потому любой культурой востребованная) пластика танца, в которой выражена целостность телесности и духовности человека, исторически оказалась недоступной для неклассичес-ки-мифологического мира искусства. Не являются исключением, разумеется, и танцевальные «валютные» шоу, умело и технично имитирующие, например, «русский дух» и ориентированные на зарубежного русского зрителя, испытывающего ностальгию по Родине и готового «пролить слезу».

Граница мифа классического и неклассического проявляется в разделении в танце органического и механического, и нельзя не отметить, что современная хореография все чаще демонстрирует механистичность, не оценивая ее по-чаплиновски худо-жественно-критически. Иначе говоря, она не опирается на це-лое мира, а лишь имитирует жесткую ритмику, за которой стоит простая конструкция – машина современной цивилизации и ее культурное пространство, выражающее не органику мира, а мо-делирующее простейший конвейер, производство, в нем прояв-ляется обезличенность и механическое начало, характерные для жизни массового общества. Танцы такого рода представляют собой лишь конгломерат искусственно наращиваемых движений, укладывающихся в требования логики – «миф отоварен». Моде-лируя ритмы века, они становятся набором движений манекена, а не человека, при том, конечно, что человеческими качествами в танце могут быть наделены все его герои и персонажи: и звери, и манекены, и куклы, и скоморохи, и только что родившийся Адам.

Падение профессиональной культуры в сфере танца сказа-лось, как мне кажется, прежде всего, в отсутствии «умного ви-дения» природы самого танца, так естественно и ярко проявляв-шегося в танце архаически-мифологическом. Правда, новации в этом виде искусства нередко идут в направлении поиска синтеза естественности человека – его жизни и тела – с техникой сов-

³⁷ Цораев З.У. Мифический смысл и социальный код. СПб., 2007. С. 229.

ременного балета. Но нередко пока такой поиск демонстрирует лишь мастерство и фантазию постановщика и физические пределы исполнителя, но *не владение переходом техники в искусство, конструкции в органику*, тела – в огненную стихию танца. В таком танце воспроизводится постклассическая мифология, но не вдохновенное «умное видение» мира мифа классического.

Между тем искусство танца сегодня, по-видимому, оказывается формой культуры, наиболее полно выражающей органическое единство искусства и мифа, ибо в нем сохраняется способность человека целостно воспроизводить культурно-социально-природный мир. При этом как всякий вид искусства, танец – очень своеобразное и, безусловно, не буквальное отражение этого единства. Как раз там, где появляется буквальное механическое копирование, и возникает, как говорят, «специфика балета», тогда как специфика искусства, подлинно художественного освоения действительности свертывается, становясь плоской, лишенной глубины, иллюстративной. Именно поэтому язык танца непосредственно непереволим ни на какой другой язык, в том числе язык словесного искусства. И это отражение, если оно удерживает классически-мифологическое начало, конкретно, но не абстрактно-иллюстративно. Блестящий исследователь творчества Леонида Якобсона В.А. Звездочкин убедительно доказывает: танец – это всегда конкретное отражение мира, хотя он кажется абстрактным, «в любом случае природа танца как отражающего, а не изображающего, а тем более не иллюстративного компонента сценического действия остается неоспоримой»³⁸.

Поэтому танец оказывается столь востребованной формой межкультурных коммуникаций. Услышанное недавно в частном разговоре: «Сегодня вся Москва танцует – кто русские, кто балльные, кто ирландские, кто арабские танцы», – побуждает думать, что это не случайность и не простая форма преодоления гиподинамии или релакса. Красота, выразительность и точность движений и совместных действий, их симметрия и гармония открывают здесь спонтанный поиск форм естественности бытия и «умного зрения». Общая эстетическая форма, хотя она непосредственно и не проявлена, интуитивно ведет к открытию связи целостности мифа и пластичности танца, которая сама становится по-человечески важной стороной жизни и освоения культуры. Это, возможно, хотя бы в незначительной мере позволяет компенсировать частичность и отчужденность фрагмен-

³⁸ Звездочкин В.А. Творчество Леонида Якобсона. СПб., 2007. С. 21.

тарного бытия жителя большого города, для него, по мысли Г.М. Маклюэна, «миф есть мгновенное целостное видение сложного процесса, который обычно растягивается на большой промежуток времени. Миф представляет собой сжатие, или импозитивное свертывание всякого процесса, и сегодня мгновенная скорость электричества сообщает мифическое измерение даже самому простому промышленному и социальному действию. Мы живем мифически, но продолжаем мыслить фрагментарно и односторонне»³⁹.

Танец же *нормативен именно потому, что выражает форму органического* – живой и потому непредсказуемой жизни целостного человека. И чем более выразительно-пластично и красиво выражается эта целостность во всем богатстве ее определений, тем более самобытным, личностно выраженным и оригинальным выступает искусство исполнителя и хореографа. Но для этого нужно «только», чтобы «он видел мир танцующим – не пляшущим, а движущимся в пластике»⁴⁰.

Показательно, что логика развития подлинного таланта, как показывает творчество великих балетмейстеров, таких, например, как Леонид Якобсон, – это всегда *движение к классике*. Л. Якобсон, как всякий великий художник XX в., в течение жизни, безусловно, изменялся, постоянно искал новые формы, пути, концепции, но, что существенно, «не изменяя при этом своему Призванию». Если в начале пути он пантомиму противопоставлял «классике»...то в дальнейшем пластика в его творениях выступала в союзе с классикой. Взаимообогащаясь, эти системы и создавали на практике «хореопластику» – новый танцевальный язык хореографических спектаклей второй половины XX века»⁴¹.

Такое движение к классике возможно лишь в жизни, развертывающейся в пространстве искусства и сохраняющей *момент абсолютного, то есть не растворившейся в чисто релятивном пространстве* коммерческих проектов. И одновременно, это движение – всегда движение навстречу миру культуры, в котором открывается потребность в постижении глубины танца и его классически-мифологической основы в современных формах.

³⁹ Маклюэн Г.М. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М., 2007. С. 31.

⁴⁰ Громов Ю.И. Он видел мир танцующим // Цит по: Звездочкин В.А. Творчество Леонида Якобсона. СПб., 2007. С. 8.

⁴¹ Звездочкин В.А. Творчество Леонида Якобсона. СПб., 2007. С. 212.

Только такое движение позволяет *открыть и воспроизвести в художественной форме органическую целостность мира и глупину как реальное измерение человека и культуры.*

Танец, понятый в этом контексте, больше, чем просто танец, и больше, чем искусство. Это – сама танцующая жизнь в ее естественном, а потому непростом и непредсказуемом переплетении движений, гармонии, повторах и восхождении. Танец, в этом смысле классический, – самая адекватная модель жизни, ее человеческий аналог, тогда как танец неклассический мне представляется моделью исчезающего бытия.

Вероятно, верно и обратное: как в танце, так и во всякой подлинной жизни, всегда сохраняются и человечески-социально-культурные нормы, и непредсказуемость, тайна, момент случайности. А потому и чудеса в ней возможны и реальны. И поскольку движение к классике, как мне кажется, и есть движение к нормативности природы человека, то и сохранение ее, наравне с сохранением природы человека как ценности человечества, сегодня оказывается не рядоположенной, а неотложной задачей общества, что прекрасно понимали многие ученые XX в.

Безусловно, справедливы и точны слова К.Г. Юнга, осознавшего пограничность исторической ситуации, при которой «западный человек не нуждается в большем господстве над природой, внешней или внутренней. Господство над обеими достигло у него чуть не дьявольского совершенства. Отсутствует ясное понимание собственной неполноценности по отношению к природе вокруг него и к своей собственной природе. Он должен научиться тому, что не может делать все, что заблагорассудится. Если он этому не выучится, то будет сокрушен собственной природой»⁴².

Достижения современного универсума танца, поэтому, являясь, безусловно, и самоценными, выявляют важный пласт человеческого опыта XX в., в котором заключено стремление человека раскрыть тайну своей природы и исторической миссии, выявить свое назначение в мире, понять, как связан конечный человек, ограниченным своим телом, с миром бесконечного и духовного. В этом контексте танец как жизнь и жизнь как танец могут быть осмыслены как вопрос, обращенный к сущности современного человека. Но при этом важно, чтобы данный вопрос был адекватно понят и интерпретирован. С моей точки зрения, основой такого понимания является не «отоваренная» форма не-

⁴² Юнг К.Г. Йога и Запад // Магический кристалл. Магия глазами ученых и чародеев. М., 1992. С. 291.

классического мифа, а классическая культура, ее мифология и философия.

Пути напряженного поиска ответов на главные вопросы нашего времени, несомненно, приводят к размышлениям о возможностях искусства и культуры. Однако практика показывает: мифологизировать и сами возможности современной культуры, понятой как пластика мысли и игра фантазии, оснований нет. Культура – взятая во всем многообразии ее современных форм и направлений, включая формы танцевальные – не панацея от бед и проблем начала XXI в. **Правильным предостережением в этом отношении звучат слова А.А. Воронина о том, что «превращение культуры в фетиш, который всегда больше самого себя, небезвредно. Культура... часто понимается как резервуар человеческих и общественных добродетелей, которые можно организованно вырастить и разлить по всем порам и трещинам общества (курсив мой. – Э.В.).** Но ведь культура производит и богов, и демонов, религиозная рознь – плод культуры, мат на улицах – то же самое, гуманитарное здание МГУ – типичный образец нашей образовательной и студенческой культуры ... если культура общечеловеческая, универсальная и всеобщая по своей природе, нужна ли все-таки России и модернизация, она же глобализация, она же цивилизация, или мы пойдем своим путем? ... Технократический ответ мы уже знаем: дайте взрасти “новой русской”, так сказать, общественности, она все приведет к рыночному знаменателю. Православно-клерикальный тоже знаем: дайте нам встать на ноги, приторговывая водкой и табаком, и мы одухотворим Отчизну. Знаем олигархический, бюрократический, “силовой”. Не знаем верного ответа, не знаем, где его искать»⁴³.

Действительно, ответ на этот вопрос – вопрос о содержательности нашего переходного периода и выборе стратегии культурного развития, как и восхождение к классическому мифу и глубине культуры, невозможно спроектировать по заказу, «натянув мифоморфные траектории». Но, может быть, если исходить из того, из чего исходила вся древняя мифология – реальной способности человека стать «умным зрением» (а значит, душой и головой) мира, такой ответ найти можно? Но для этого, следуя этой архаической традиции, нужно не утрачивать удивления от чуда жизни и чуда природы человека.

Для моего сознания таким реальным ответом искусства, опередившего научные проекты и прогнозы, стал роман петер-

⁴³ Воронин А.А. Миф техники. М.: Наука, 2006. С. 137–138.

бургского писателя М.Н. Кураева «Зеркало Монтачки». Этот роман мне кажется сегодня обыкновенным чудом, каким является рождение замечательного произведения русской классики в век, казалось бы, абсолютного господства постклассики и «отоваренных» форм жизни и мифа. И теоретически пока не обоснованная проблема связи органического и технологического в современной культуре М.Н. Кураевым как художником-философом решена. И техника его работы, подчинившись и встроившись в органику – голос и танец – сложного современного мира (а потому в ней так удивительно органично раскрылась и природа писателя) открыла перспективу соединения современного реального человека с большим подлинным миром.

М.Н. Кураев рассказал в своем романе о том, как в одной из больших коммунальных квартир Ленинграда 1960-х гг. вдруг исчезло отражение в зеркале всех ее жильцов. Исчезла отражаемость, увиденность мира. Есть мир, и есть люди, их жизнь, работа, дела, но связь между ними, отражение утрачено. Герои романа, выходцы из разных социальных слоев и мест, судьбы которых складывались по-советски по-разному, становятся предметом интересного глубокого художественно-философского исследования. М.Н. Кураев, несомненно, знает не только классическую культуру, но и мифологию и философию постклассическую с их постановкой проблемы отражения и отличиями смысла подлинности «умной увиденности» мира, восходящей к самым древним мифам, его зримости в человеке, с одной стороны, и видимости жизни как кажимости и мнимости, – с другой. И это уже, показывает автор, от человека и общества зависит – способны они быть, то есть сохранять способность к Бытию, к такому соединению с миром, при котором мир раскрывается и движется им навстречу, то есть отражается в них; или они могут только казаться, сливаясь с эпохой и ее корпоративной культурой, адаптируясь и механически встраиваясь в свое социальное время.

Что же было нужно, чтобы мир с его, добавим от себя, «умным видением» позволил людям вернуть свою исконную черту – зеркальность? Что должно было произойти с жильцами этой большой квартиры? Каким должен был быть искупительный акт?

В квартире, обычной квартире номер семьдесят два в старом доме на канале Грибоедова, была свадьба, объединившая на собой – правильной высокой, а не коммунально-бытовой, – основе всех обитателей. А на свадьбе вдруг сам собой, как в сказке не придумано, не специально по заготовленному сценарию, родился и вырос Танец. Тот танец, который неизмеримо больше, чем

только танец, танец – жизнь и миф, ибо «время остановилось, никто его не считал, завтра был выходной»⁴⁴.

Все начиналось, как и положено, без спешки и житейской суеты, когда не самый симпатичный из героев, бывший сотрудник известных органов «Окоев...вывалился, как патрон из обоймы, из плотного ряда стиснутых за столом гостей, взвился на цыпочки, раскинул руки, стряхнув с пальцев невидимые брызги, и поплыл в коридор...»⁴⁵

После этого начинаются, кажется, обычные танцы, и «азарт, с которым все вдруг бросились в пляс, нарастал от танца к танцу... Все смотрели друг на друга, восхищенные собой, восхищенные партнерами, и слова были не нужны, да и никакие зеркала тоже»⁴⁶. Все становились постепенно собой, возвращаясь к лучшему в себе, внутренне расправляясь, как «вдруг, будто первая капля дождя ударила о жестяную крышу... раздался первый шлепок, и прошипела, скользя по затертому паркету, подошва капитанского башмака»⁴⁷.

Одиноким живущий в квартире старик-пенсионер, капитан второго ранга, в прошлом капитан подводной лодки, совершивший немало настоящих подвигов, человек удивительно внутренне красивый и благородный, но не нашедший себя и свое счастье в мирной жизни, Алексей Константинович Иванов начинает Танец. И не случайно он. Он – самый достойный, гордый, сохранивший свою душу и честь, он – не смятый жизнью и жесткой, внутренне неправдивой и агрессивной бывшей женой. И не случайно он – Иванов. Как и Россия, он мог оказаться в весьма незавидном положении, но на колени не встал, а потому, когда наступило его время, «поднял голову от пола, повел невидящим взором вокруг, словно был уже где-то за пределами этих стен, – и пошел ... как ходят в чечетке только на подводных лодках, где вся танцплощадка может занять пространство не больше четырех развернутых носовых платков, а должна вместить простор и волю, без которых душе человеческой не жить!»⁴⁸

Вот Иванов для начала раз и два выкинул ногу перед собой, вот чуть громче стукнул каблуком, а вот уже замер в позе бегуна

⁴⁴ Кураев М.Н. Зеркало Монтачки // В его кн.: Приют теней. М., 2001. С.583.

⁴⁵ Там же. С. 582.

⁴⁶ Там же. С. 583.

⁴⁷ Там же. С. 584.

⁴⁸ Там же. С. 585.

с античной вазы. Уже это начало – начало мифа-священнодействия, где в равной мере востребованы душа и тело, дух и материя, высокое и земное. Это начало – как возгорание костра, который не просто призван согреть и накормить, но должен стать священным жертвенным огнем, через него высшие силы благодарно примут жертву для того, чтобы установилась «правильная», необходимая связь между людьми и богами, большим и малым миром, чтобы мир радовался и дарил себя людям, а люди, ликуя, дарили себя миру. «По лицу капитана было видно, что он делает серьезное дело... казалось он готов вот-вот оторваться и взлететь. На ноги он больше не смотрел, смотрел вверх»⁴⁹.

А дальше все жильцы квартиры, до сих пор скорее лишь внешне «пересекавшиеся» на своей кухне, но жившие каждый по-своему, собственной суетной и грешной жизнью, становятся целостностью – удивительным ансамблем, почти симфонией. Придумать то, что произошло на самом деле, невысказано: талантливый слепой мальчик-баянист тонко чувствует настроение капитана, и его музыка сначала сама лишь встраивается, помогает, а потом и ведет танец; кто-то вдруг оказался по-настоящему талантливым зрителем, поддерживающим капитана криком: «Жги!»; хороший, но, судя по всему, и не более того, скрипач ленинградской филармонии, жизнь и жена которого приучили к осторожности, вдруг на глазах у всех неожиданно становится скрипачом гениальным. Он «подхватил мелодию таким долгим, бесконечным звуком, что, услышь его сейчас главный дирижер, он уже никогда не посмел бы сказать, что у Шубкина короткий смычок, и, скорее всего, обнял бы его и посадил рядом с собой... Шубкин показал, на что способен мастер. Он из одной только струны бесконечным движением смычка извлек столько звука, сколько иному музыканту не удалось бы извлечь из целого рояля. Скрипка пела, стонала, гудела, притворяясь то флейтой, то контрабасом...»⁵⁰.

Танец, как всякий танец-миф, танец-жизнь, постепенно ускоряется, взвихряется, восторг и напряжение растут, отношения между присутствующими проясняются и быстро встают на свои места. И вот уже кажется, что танец «оторвался» от своего исполнителя: он предьявляет свои права, он задает свой ритм, он говорит что-то самое важное «к полному восторгу ошалевшей

⁴⁹ Кураев М.Н. Зеркало Монтачки // В его кн.: Приют теней. М., 2001.

⁵⁰ Там же. С. 587.

публики. Публики? Да где вы ее здесь увидели? Неслось все, неслось все, каждый туда, где его душе было весело и вольно»⁵¹.

Поэтому, когда капитан повернул голову, все увидели на его лице полное недоумение, он всем как бы предлагал посмотреть на его ноги, больше хозяину не подчиняющиеся, он сам с удивлением пожимал плечами и разводил руками. «Финал был таким чистым и неожиданным, что все почувствовали себя на краю, над обрывом и замерли с остановившимся дыханием»⁵².

Ночью капитан Иванов умер. Умер, но Танец его остался, ибо время тогда остановилось. А потому осталась и вся его жизнь, в этом танце спрессованная, с ее военными подвигами, сохранившими мир на земле, с его человеческими, разными, но всегда справедливыми, отношениями с соседями, сослуживцами, женой, собакой Диком, слепым мальчиком. Осталось то, чего так не хватает современному миру, чтобы увидеть в нас людей как свое неискаженное отражение, свою истинную – разумную и прекрасную – природу. Жизнь естественно продолжилась и после этого дня, но абсолютно прежней она уже быть не могла. Все, кто оказался способен к искреннему восторгу совместного переживания этой новой гармонии отношений, к восхищению Танцем Иванова, пусть и незаметно для себя, переступили незримую, но важную для жизни границу, открыв в себе талант – ликовать вместе, радуясь неординарно-высокому, подлинному, то есть лучшему, что есть в природе человека и мира. И этот сдвиг вернул зеркальность, отражаемость; мир, улыбнувшись, ответил, связь восстановилась.

Танец Иванова – это, безусловно, подлинный современный миф, такой же глубокий и мудрый, как древние мифы или как чудесный хоровод в заключительных кадрах фильма Ф. Феллини «8½», (неслучайно о нем вспомнил М.Н. Кураев в другом своем романе «Похождения Кукуева»).

Как в мифе, в нем исчезает граница между живой душой и техникой танца, между органичностью единения людей и проявленностью неповторимости каждого из них, между искусством и человеком, бесконечностью и конечностью человеческой природы. Но исчезает не так, как в мифе неклассическом, а так, чтобы в этих новых связях, как в переплетениях танца, ярче и конкретнее раскрылось содержание каждой из этих категорий

⁵¹ Кураев М.Н. Зеркало Монтачки // В его кн.: Приют теней. М., 2001. С. 587.

⁵² Там же. С. 589.

и противоположностей. А эта логика непосредственно восходит к традициям классической мифологии. Только поэтому миф-танец Иванова мог стать проявлением не только неожиданно раскрывшегося таланта мудрого в своей простоте человека, но проявлением способности мира выявить себя в полной самоотдаче, во всей своей полнокровной красоте, возвышенности, полноценности в самом обычном немолодом ленинградце. Чтобы родился такой танец, сама жизнь – как бытие-умное зрение, а не «структура повседневности» – должна была станцевать на этой свадьбе, чтобы ее, жизни, душа раскрылась в своем максимуме, а возвращение людям дара быть людьми оказалось неизбежным, и мир опять стал «умно-зримым». Ясно, что такой танец как форма счастливейшей совместности всего и всех, в своем радостном вихре преодолевает уныние и апатию общества, ибо У. Эко прав: «можно умереть или ополоуметь, живя в обществе, в котором все и каждый систематически нас не замечают и ведут себя так, будто нас на свете нету»⁵³.

Но подчеркнем: такой миф-танец – это не просто, то есть не любая совместность: его гармония – как категория классической мысли – предельно конкретна и истинно содержательна. И только поэтому такой миф в форме танца – это действительно открытый особый код современной культуры, который нам еще предстоит освоить; хотя, как видим, спонтанно движение уже начато. «Зеркало Монтачки», по-моему, уже найденный автором ключ – неожиданный и такой простой – к преодолению социального и культурного хаоса.

Сегодня, когда так важны любые живые *ростки всего, в чем в новых современных формах прорастает подлинное и органичное*, а не механически-конструктивное, произведение большой русской литературы, как уже бывало в нашей истории, со столь простым, на первый взгляд, сюжетом дает надежду на возможность восстановления через искусство недостающего звена в самоопределении России. Похоже, надежду человека и человечества на возвращение к себе как восстановление подлинности своей природы, аналогичной природе мира, никакими замысловатыми «мифоморфными траекториями» не уничтожить. Вот почему художественная мысль М.Н. Кураева как естественное движение к нормативности проявления общественной и культурной природы человека, указывая вектор сохранения приоритета человека, а не технологий (в том числе и технологий конструирования

⁵³ Эко У. Пять эссе на темы этики. СПб., 2005. С. 15.

ния образа «нового человека» в жизни и литературе), органики, а не конструкции, опережает сегодня и жизнь, и науку. Это и есть естественное развитие подлинного искусства, которое начинает движение навстречу новой человеческой, а не постчеловеческой культуре, и это дает надежду на закрепление этого направления в будущем как основы обновления современного человечества.

Таким образом, миф как зеркало современной культуры – это не абстрактно-академическая проблема, а проблема, помогающая сегодня если не раскрыть, то для начала поставить вопрос о новой форме целостности современного мира. Два типа мифологии, получившие развитие в XX в., содержательно несовместимы, но сам факт их сосуществования ставит вопрос о содержательности связи органически-целостного и технологически-конструктивного в современной культуре. За этими типами мифа – две логики жизни – нас, наших детей, следующих поколений, два разных пути развития мира, его будущего. Первый путь постклассической мысли, построенный на основе новой мифологии, ведет к дальнейшему совершенству конструктивности текстового мира, развитию гибкости пластики ума эмпирического человека. Это путь развития постчеловеческой культуры, разрывающей содержательность преемственности с великими традициями классики, но оставляя пространство игры и манипуляции ее образами и идеями. Второй – следуя логике, заложенной в классической мифологии с ее пониманием подлинности бытия, ведет к новому для начала XXI в. пониманию связей человека с искусством и культурой. Но эта новизна заключена не в проектировании, а открытии новых мифов, символов, художественных и философских образов и научных идей, но таких, которые будут выявлены, как сказал бы А.Ф. Лосев, в нормальном мире. «А мы, усвоив “диалектику мифа” и изучивши этот “нормальный” мир и этого “нормального” человека в их естественной мифологичности, сможем легче изучить и то “нормальное” и “естественное” состояние мира и человека, которое уже не современная наука, то есть один из видов относительной мифологии, считает таковым, но которое является нормальным и естественным уже с точки зрения абсолютной мифологии»⁵⁴.

Жизнь человека, как и танец-миф, – показал М.Н. Кураев, – неразгаданная тайна. Но эта тайна – обыкновенное волшебное зеркало, в которое каждый из нас, если решится, может заглянуть и увидеть в нем себя. А если при этом посмотреть на мир,

⁵⁴ Лосев А.Ф. Лосев А.Ф. Личность и Абсолют. М., 1999. С. 514.

вобрав в себя всю его историю, не выбрасывая из нее мудрую классическую мифологию всех народов мира, высокое искусство, героизм, искренность, великую дружбу и подлинную любовь, – все то подлинно-высокое, что накопило человечество, то и сегодня, быть может, еще не поздно увидеть лучшее в себе, свою подлинную, не отоваренную форму. Но такая связь человека с миром, в основе которой лежит мудрость древней и современной мифологии, не отрицая великих достижений в области техники и технологии, исходит из принципа органической целостности и переориентирует наше мировоззрение на перспективы жизни, естественной для человека, а не постчеловека–нано сапиенс.

Миф отоварен?..

И.С. Вдовина

**Поль Рикёр: мифологические истоки
философских проблем самопризнания
и ответственности человека**

*Много есть чудес на свете,
Человек – их всех чудесней...*

Софокл. Антигона

Мифология, как известно, содержала в себе зачатки религии, различных форм искусства, философии, моральных и политических теорий. По словам А.Ф. Лосева, миф – это «диалектическая необходимость сознания и бытия, хотя еще и неизвестно, в чем она заключается»¹. Если говорить о философии, сколь бы современной ни была та или иная проблема, ее истоки следует искать в мифологическом мышлении.

Французский философ-феноменолог герменевтического направления Поль Рикёр (1913–2005), в центре внимания которого человек в совокупности его основных характеристик практикует в своих исследованиях регрессивно-прогрессивный метод, рассматривая миф в качестве одного из пределов регрессивного направления анализа. Миф, по словам Рикёра, рассказывает о событиях на заре истории, он отражает становление человека человеком и первое приближение к главным проблемам человеческого существования. Суть регрессивно-прогрессивного метода

¹ Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 73.

мыслитель сформулировал в книгах «Об интерпретации. Очерк о Фрейде» (1965) и «Конфликт интерпретаций. Очерк о герменевтике» (1969), опираясь, с одной стороны, на психоаналитическое истолкование смысла, имеющее целью отыскание его архаических, первичных, изначальных слоев, с другой – на гегелевскую феноменологию духа, где смысл явления обретает свою полноту в том, что находится впереди него, что последует за ним².

Справедливости ради отметим, что Ж.-П. Сартр в работе «Проблема метода», предвещающей его фундаментальное исследование «Критика диалектического разума» (т. 1, 1960), также использует прогрессивно-регрессивный метод в анализе того, что он называет «историческим событием»: «надо прояснять настоящее через будущее, зачаточное противоречие – через противоречие уже проявившееся»³. Если сопоставить исследовательские методологии двух философов, то, на первый взгляд, судя по их названию, они не отличаются друг от друга. При тщательном изучении становится ясно, что эти методологии принципиально различны. Для Сартра главное, по меткому выражению М.А. Кисселя, – «движение вперед с непрерывной оглядкой назад»⁴, при этом для философа-экзистенциалиста, «позади меня ничего нет», важно следующее: «позади меня пустота»⁵. Говоря о человеке, Сартр отмечал: он «характеризуется прежде всего превосходством ситуации, тем, что ему удастся сделать из того, что из него сделали, даже если в своей объективации он так и не достигает самосознания»; «человек определяется через свой проект»⁶. Что касается социального пространства (ситуации), здесь Сартра более всего интересовали безличные человеческие действия, творения, не имеющие творца.

Рикёр, являясь сторонником французского персонализма, продолжает, развивает и обновляет его учение о личности. Особый акцент он делает на этическом обосновании личности, которого в определенной мере недоставало персоналистской концепции и без которого современное прочтение личностного бытия просто невозможно. Развивая персоналистское понятие личности

² См.: Вдовина И.С. Поль Рикёр: герменевтический подход к истории философии // Поль Рикёр – философ диалога. М., 2008.

³ Сартр Ж.-П. Проблема метода. М., 2008. С. 116.

⁴ Киссель М.А. Философская эволюция Ж.-П. Сартра. Ленинград, 1976. С. 189.

⁵ Sartre J.-P. L'écrivain et la langue // Revue d'esthétique. 1965. N 18. P. 314.

⁶ Сартр Ж.-П. Проблема метода. М., 2008. С. 87, 139.

и снабжая его этическим обоснованием, Рикёр анализирует личность как действующего и испытывающего воздействие субъекта. В этическом плане этот анализ концентрируется вокруг вопроса: кто совершает действие? Приписывание действия кому-либо связано с вопросами о вменяемости в моральном плане, о самопризнании личности и ее ответственности.

Проблема признания и самопризнания (самосознания) человека не так часто обсуждается в философии. Как отмечает Рикёр, «на деле не существует теории признания, достойной этого имени, как, например, существует одна или несколько теорий познания»⁷. По справедливым словам французской исследовательницы М. Кастийо, именно Рикёр сумел «открыть перспективу исследования признания, с которой должна считаться современная этическая мысль»⁸. Сегодня нравственно-этическая проблематика – в силу специфики социально-исторического развития – стоит в центре философского знания, а в ней вопросы о справедливости, ответственности, вменяемости человека выдвинулись на первое место.

Авторы «Словаря Поля Рикёра» О. Абель и Ж. Поре, опираясь на работы Рикёра «Путь признания», «Память, история, забвение» и другие, считают, что «термин «признание» приобретает свой смысл в зависимости от того, применяют ли его по отношению к предметам, к себе самому или к взаимному отношению людей. Признание предметов есть их *идентификация* в суждении и памяти; признание себя есть *удостоверение* того, что мы являемся субъектами собственных опытов, слов и деяний; наконец, взаимное признание связывает это удостоверение с *одобрением* со стороны другого»⁹, то есть взаимное признание людей в их человеческой ценности.

В своем учении о человеке Рикёр выделяет четыре «слоя» проблем: человек говорящий (*кто говорит?*), человек действующий (*кто действует?*), человек рассказывающий (*кто рассказывает о себе?*), человек ответственный (*кто является моральным субъектом вменения?*). Во всех этих «слоях» человек выступает субъектом. Однако субъектность человека, как и самосознание, не даны ему изначально, он пробивается к ним, и показателем собственно человеческого измерения субъектнос-

⁷ Ricoeur P. *Parcours de la reconnaissance*. P., 2004. P. 11.

⁸ Кастийо М. Понятие этики и морали в учении Поля Рикёра // Поль Рикёр – философ диалога. С. 20.

⁹ Abel O., Porée J. *Le vocabulaire de Paul Ricoeur*. P., 2007. P. 69.

ти является этическое сознание, где главенствующая роль принадлежит ответственности. В свою очередь ответственность человека неразрывно связана с его самопризнанием: ответственность возникает там и тогда, где и когда человек признает себя способным на те или иные действия и идентифицирует себя в качестве «центра принятия решения». Последнее выражение Рикёр заимствует у Бернарда Уильямса, из его книги «Стыд и необходимость»¹⁰, посвященной этическим идеям древних греков.

Греческие мыслители, прежде всего Платон и Аристотель, являются постоянными собеседниками Рикёра в его исследованиях. Однако для французского философа древние греки составляют лишь «часть наших культурных предков». В понимании проблем самопризнания и ответственности Рикёр опирается также на учения Августина, Декарта, Спинозы, Локка, Канта, Гегеля, Бергсона, Хайдеггера и других. Но в начале «траектории» изучения проблем самопризнания и ответственности человека французский философ ставит миф, получивший отражение в творчестве Гомера, Софокла, Сенеки, Эсхила. В «Илиаде», например, отмечает он, мы открываем для себя мир уже переосмысленный, отрезок истории, уже переработанный и представленный в повествовательном строе. «Ни Гомер, ни Эсхил не придумывали свои сюжеты; они изобретали лишь средства выражения для передачи сюжетов уже известных»¹¹. Именно миф Рикёр считает дотеоретической, нефилософской основой главнейших понятий, в которых философски осмысливается человек и собственно человеческие проблемы. Он солидарен с эллинистом Ж.П. Вернаном, стремившимся в труде «Миф и разум у греков» «показать, каким образом сквозь античную трагедию V века проступают первые, еще нечеткие, черты человека – субъекта действия, хозяина своих поступков, ответственного за них, субъекта, наделенного волей»¹². В этой связи Рикёр говорит: мысль о том, что вопрос о человеке является недавним изобретением, мне кажется просто неправдоподобной¹³.

Рикёр, работая с мифологическими материалами, подвергает их «демифизации», одним из положительных моментов

¹⁰ См.: *Williams B.* Shame and Necessity. California, 1993.

¹¹ Рикёр П. Творческие возможности языка // Керни Р. Диалоги о Европе. М., 2002. С. 237.

¹² Цит по: Рикёр П. Память, история, забвение. М., 2004. С. 274.

¹³ *Ricoeur P.* La critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc Launay. P., 1995. P. 122.

которой считает выявление представлений о человеке как субъекте собственного человеческого существования (антропогенез). Вместе с тем Рикёр говорит и о необходимости операции «деифологизации», признания мифа мифом с целью выявления его символической основы; здесь подвергается деструкции последующая рационализация мифа, которая довлеет над ним. Положительный момент такой деструкции заключается в обосновании человеческого существования, исходя из его истока, о котором ему сообщено символически.

Миф символичен по своей природе, и при его изучении следует расширять свойственную ему структуру символов. Французский философ, подвергая миф интерпретации, соотносит его объективные представления с самопониманием человека, которое миф одновременно и прячет и выявляет; при этом мыслитель следует интенциям самого мифа, нацеленным на что-то иное, чем то, о чем он сообщает – мифологию всегда следует рассматривать в контексте ее возможной перспективы; существует необходимая диалектическая связь между мифом и разумом. Так, о соотношении *mythos* и *logos* в древнегреческой культуре, считает Рикёр, «можно сказать, что *logos* поглотил *mythos*, но не окончательно». Миф проник внутрь логоса, придав мифическую окраску самой деятельности разума, а рационалистическое использование мифа превратилось в его возрождение¹⁴.

Греки, пишет Рикёр, не знали самосознания в его рефлексивной и умозрительной форме – они знали его спонтанно. Подчиненное конкретным представлениям, их мировосприятие еще не задается этическими проблемами. Отечественный филолог О.М. Фрейденберг утверждает, что у «греков не было даже специального термина для обозначения морали»¹⁵. В греческой трагедии субъективные начала, как правило, разбиваются о начала объективные – неизбежные и предначертанные; в ней личностно-человеческое вообще не обсуждается. И тем не менее именно в мифологии и древнегреческой литературе, считает Рикёр, следует искать нарождающееся этическое мышление.

По утверждению Ф. Кессиди, «миф – порождение целого и представляет собой выражение коллективного единства, всеобщности и целостности»¹⁶. Для А.Ф. Лосева же миф есть «образ

¹⁴ См.: Рикёр П. Творческие возможности языка // Керни Р. Диалоги о Европе. М., 2002. С. 251.

¹⁵ Фрейденберг О.М. Мифы и литература древности. М., 1998. С. 545.

¹⁶ Кессиди Ф. От мифа к логосу. Становление греческой философии. М., 2003. С. 49.

бытия личностного, личностная форма, лик личности», а личность «предполагает прежде всего *самосознание...*»¹⁷. Думается, что Рикёр, если бы был знаком с учением А.Ф. Лосева, в целом согласился бы с его определением мифа. В книге «Память, история, забвение» он, опираясь на Локка, будто уточняет и дополняет лосевское понятие личности: «понятие личности означает: “я” “берет на себя” (*reconcile*), “присваивает” (*appropriate*), иными словами, “присуждает” сознанию собственные действия»¹⁸.

В своих исследованиях человеческих характеристик самосознания и ответственности Рикёр часто ссылается (как говорит сам французский философ, делает «дословные заимствования») на Гегеля, на его «Феноменологию духа» и «Лекции по эстетике». М.А. Лифшиц с полным основанием пишет об эстетике Гегеля: в ней «в тесном единстве соприкасаются история и природа, всеобщий процесс накопления абстрактных форм цивилизации и конкретная самодеятельность личности, напряжение человеческой воли и свободная игра сил, царство необходимости и царство свободы»¹⁹. Рикёр поддерживает воззрение на миф, которое, по словам Гегеля, не удовлетворяется внешним смыслом мифологических образов, и настаивает на том, что в них есть более глубокий смысл и раскрытие этого сокровенного смысла составляет подлинную задачу изучения мифов. И к мифу, и к древнегреческой литературе, говорит Рикёр, мыслителю не стоит относиться как к каменоломне, чтобы извлекать из нее прекраснейшие блоки, а затем обрабатывать их по своему усмотрению. Мифы – не вечные древности, которые берутся из прошлого в первоначальном виде.

В свете избранной темы настоящего исследования сначала следует поразмышлять над терминами «признание» и «самопризнание» человека. Рикёр считает, что прежде всего необходимо провести различие между признанием и узнаванием. Во французском языке слово *reconnaissance* одновременно означает и то, и другое, поэтому Рикёру чрезвычайно важно подчеркнуть различие между ними. Сошлемся на Аристотеля, авторитетного для Рикёра мыслителя: «узнавание ... обозначает переход от незнания к знанию, ведущий или к дружбе, или ко вражде лиц, назначен-

¹⁷ Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 74.

¹⁸ Рикёр П. Память, история, забвение. М., 2004. С. 150.

¹⁹ Лифшиц М. Предисловие // Гегель. Эстетика. М., 1968. Т. 1. С. II–III.

ных к счастью или несчастью»²⁰, но бывают, продолжает свое рассуждение античный философ, и другие узнавания, которые могут случаться по отношению к неодушевленным предметам.

Рикёр поддерживает эту мысль: «та или иная вещь появляется, исчезает, снова появляется; после колебания, вызванного изменением внешнего вида... мы ее узнаем; это – именно та вещь, а не другая; на этой стадии то, что верно для вещей, верно и для людей»²¹. Улисс, возвратившись в родную Итаку после многолетнего отсутствия, заставляет узнать себя женихов – претендентов на богатства и руку своей жены Пенелопы; его узнают сын, отец, няня, любимый пес. Рикёр анализирует приемы, использованные Гомером: словесно выраженное признание (Улисс – сыну Телемаху: «Я твой отец»; служанке, восклицающей: «Ты – Улисс» и получающей ответ: «Да, это я...»); маскировка (Афина делает Улисса неузнаваемым: он стар, лыс, нищ, с посохом и сумою), отметины (рубец на ноге Улисса). Апогей узнавания – признание Улисса супругой, но первоначально оно осуществляется посредством предмета – кровати, которую когда-то сделал сам Улисс, приладив на пень масличного дерева. Все отмеченные узнавания не являются признаниями – они сродни идентификации, узнаванию вещи. Тот же Улисс становится признанным только ценой жестокого убийства соперников-женихов.

Тем не менее узнавание человека является первым шагом на пути формулирования понятия «личность». Личности, согласно Рикёру, свойственна странность – она есть «одна и та же вещь», «идентичность», которой мы «атрибутируем две разновидности предикатов: физические предикаты, общие для личности и тела, и предикаты психические, отличающие личность от тел»²². Понятие идентичности (*idem, mêmeté*) личности противоречиво. С одной стороны, это самождественность, перманентность неизменной субстанции, которую время не затрагивает. В книге «Память, история, забвение» Рикёр так поясняет понятие самождественности: самождественность присуща «характеру или, точнее, генетической формуле индивида, неизменной от зачатия до смерти в качестве биологической основы его идентичности»²³. В то же время существует и другая модель идентичности – та, которая стремится отделить идентичность «я» от одинаковости,

²⁰ Аристотель. Риторика. Поэтика. М., 2007. С. 178.

²¹ *Ricoeur P. Parcours de la reconnaissance*. P., 2004. P. 239.

²² Рикёр П. Я-сам как другой. М., 2008. С. 54.

²³ Рикёр П. Память, история, забвение. М., 2004. С. 229.

от *mêmeté*. Эта модель (*ipse*, *самость*) не имеет отношения к неизменности характера; однако она свидетельствует о «странном изменении», происходящем с тем, что не меняется. Такое изменение обнаруживается, например, при обязательстве, данном слове и его выполнении и т.п. Здесь в состав тождественного входит иное; человек стремится идентифицировать себя не только «по характеру», но и «по ценностям, нормам, идеалам, моделям, героям»²⁴. Такая «меняющаяся неизменность» есть *самость*, *первейшей* чертой которой является поддержание человеком собственного «я». Онтологическому конституированию личности внутренне свойственна диалектика одинаковости и самости.

В этой связи Рикёр не принимает позицию Локка, по словам французского мыслителя, «блестящего защитника идентичности-самотождественности». Для Локка нет и тени различия между *idem* и *ipse* применительно к «я», у него всецело господствует тождественное, *sameness*. В данном случае уместно также обратиться к полемике Рикёра с британским философом-аналитиком П. Стросоном. Рикёр замечает, что в фундаментальном исследовании Стросона «Индивиды» понятие личности определяется так же как любая вещь, о которой мы говорим. Автор не размышляет над способностью человека к самообозначению, превращающему его не просто в уникальную вещь, а в *самость*. И даже когда британский аналитик говорит о «самообозначении» личности, оно сразу же превращается в пространственно-временную схему, являющуюся критерием идентификации вещей. В «Индивидах» вопрос о самости человека затеняется вопросом о «том же самом, об *idem*»; подлинная же проблема заключается в том, чтобы понять тот способ, каким наше собственное тело является сразу и телом вообще, и одним из аспектов «я», его способом быть в мире²⁵.

Самость, по Рикёру, определяет субъекта, «способного обозначать себя как автора своих слов и действий – не субстанциально застывшего, а ответственного за свои слова и дела»²⁶. Самопризнание человека неразрывно связано с действием, которое он, до того как выполнить, обдумывает и о результатах которого размышляет. Эта идея также приходит к нам издалека. Так, герои Гомера прежде чем совершить деяния, непременно спрашивают

²⁴ Рикёр П. Я-сам как другой. М., 2008. С. 151.

²⁵ Там же. С. 50 и след.

²⁶ Ricoeur P. *Réflexion faite*. Autobiographie intellectuelle. P., 1955. P. 77.

себя, что они будут делать, и приходят к тем или иным заключениям: «Улисс спрашивает себя, покинет ли он вскоре Навсиаку, последняя сожалеет о его отъезде; Гектор размышляет о смерти; Ахилла не оставляют мысли о его гневе»²⁷. Слова «гнев» и «мысль», отмечает Рикёр, можно считать дотеоретическим схватыванием главных категорий человеческого действия. Вместе с тем, мифологические персонажи непрестанно говорят о событиях своей души и дают им названия, соответствующие собственным действиям: Агамемнон, Аякс и другие порой обозначают себя в первом лице как *aition* – словом, отсылающим к идее причины, и характеризуют свою деятельность отглагольными определениями – *hekon* (продуманное) или *akon* (вызывающее сожаление). Случалось, что один и тот же персонаж мог считать себя *aition* и утверждать, что действовал против своей воли, если божество лишило его разума, тем не менее он признавался ответственным за действие, которое неотделимо от него.

Через всю трагедию «Антигона» проходит призыв: «как следует поразмыслить» (*euboulia*). В ней мы, по словам Гегеля, видим «переплетения принуждения судьбы и обдуманного выбора»; Антигона «совершает преступление сознательно»²⁸; ее пафос «представляет собой оправданную в самой себе силу души, существенное содержание разумности и свободной воли»²⁹. Антигона «не обращает никакого внимания на приказ, имеющий в виду лишь общее благо государства, она как сестра исполняет священный долг погребения, следуя благочестию своей любви к брату»³⁰. О.М. Фрейденберг отмечает, что поведение Антигоны имеет «осмысленную мотивировку»³¹. Эллинист и исследовательница творчества Софокла Марта К. Нуссбаум из США насчитывает в пьесе древнегреческого драматурга полсотни случаев, где встречаются термины, соотносящиеся с размышлением³².

Аристотель в Книге третьей «Никомаховой этики» создаст учение о продумывании и сознательном выборе, но мифологические персонажи уже практиковали их и, как говорит Рикёр, словно жили в ожидании «надлежащей теории». «Впоследствии философия, – считает он, – артикулирует как отдельную пробле-

²⁷ Ricoeur P. *Parcours de la reconnaissance*. P., 2004. P. 123.

²⁸ Гегель. Феноменология духа. СПб., 2002. С. 251.

²⁹ Гегель. Эстетика. Т. 1. М., 1968. С. 241.

³⁰ Гегель. Эстетика. Т. 2. М., 1969. С. 176.

³¹ Фрейденберг О.М. Мифы и литература древности. М., 1998. С. 486.

³² Рикёр П. Я-сам как другой. М., 2008. С. 290.

му вопрос о намерении, стремясь придать ему глубину, которую он и обретет в дальнейшем благодаря тесно связанным между собой проблемам зла и свободы воли»³³. Способность спрашивать себя о том, что надо делать до совершения самого действия, свидетельствует об определенной личной устойчивости индивида. О принятых решениях героев миф рассказывает как о решениях персонажей, имеющих имена. Более того, предварительная продуманность действия героем неразрывно связана с его признанием себя в качестве субъекта собственной деятельности, с его аттестацией и вменяемостью. Так, в «Антигоне» Софокла «умозрительно не выражаемая теология божественного ослепления сливается с выдвигаемым каждым (и Креонтом, и Антигоной – И.В.) недвусмысленным притязанием быть автором своих поступков и нести за них ответственность»³⁴.

Как бы то ни было, пусть действующий герой является причиной того или иного свершившегося факта, пусть благодаря его действию образуется новое положение дел, пусть его можно не одобрять и требовать от него сатисфакции, действовал ли он естественным образом, по недоразумению, в силу сверхъестественной причины, – это сложное и непростое положение дел, но без всего этого агент перестал бы быть *aition*. Гегель так говорит о героях: «это индивиды, которые по самостоятельности своего характера и своей воли берут на себя бремя всего действия...»³⁵

Мифологические образы свидетельствуют о неизбежном конфликте в моральной жизни – о принуждении судьбы и обдуманном выборе – и намечают контуры того, что К. Ясперс назовет трагической мудростью, способной ориентировать человека в конфликтных ситуациях. Трагедия «Антигона», считает Рикёр, запечатлела конфликт не локальный, а универсальный – он касается того, что «мы можем назвать агонистическим фоном человеческих испытаний, где бесконечно сталкиваются мужчина и женщина, старость и молодость, общество и индивид, живые и мертвые, люди и божественное»³⁶. Признание «я» приобретается в ходе длительного путешествия по этим неутрачиваемым конфликтам. Здесь этическое учится у трагического. Темой трагедии является действие, она – творение самих действующих лиц, их индивидуальностей. Как свидетельствуют герои «Антигоны»,

³³ Ricoeur P. *Parcours de la reconnaissance*. P., 2004. P. 124.

³⁴ Рикёр П. Я-сам как другой. М., 2008. С. 285.

³⁵ Гегель. Эстетика. Т. 1. М., 1968. С. 194–195.

³⁶ Рикёр П. Я-сам как другой. М., 2008. С. 286–287.

действующие лица находятся на службе неких сил, которые прокладывают путь архаическим и мифическим энергиям, с незапамятных времен являющихся источниками несчастья, и одновременно превосходят их. Обязанность, принуждающая Антигону обеспечить своему брату погребение, не просто выражает семейные права в их столкновении с правами полиса. «Связь сестры с братом, в которой не соблюдаются политические различия между другом и врагом, неотделима от службы низшим божествам, преобразующим семейные узы в мрачный договор со смертью»³⁷. Вместе с тем Антигона, следуя своим глубинным убеждениям, возвышает смерть над природной случайностью; она, если обратиться к Гегелю, заранее знает закон и силу и сознательно выступает против них, а это уже свидетельствует о нравственном образе мыслей, о внутренней жизни, правда, еще не достигшей своего полного осуществления.

Рикёр говорит об узости и упрощенности мировоззрений каждого из персонажей – Антигоны и Креонта. Представление «государственника» Креонта о своих обязанностях по отношению к полису не исчерпывает богатства смысла греческого полиса и не принимает в расчет разнообразие и неоднородность его задач. С точки зрения Креонта, оппозиция «друг – враг» замыкается в рамках узкой политической категории и не ведает ни оттенков, ни исключений. Эта узость взглядов отражается в его оценке всех добродетелей. «Благим» является лишь то, что служит полису, «дурным» – то, что ему вредит; «справедлив» лишь благой гражданин, а «справедливость» управляет только искусством управлять и быть управляемым. Обедненный и упрощенный взгляд Креонта на полис приводит его к гибели. Запоздалая смена убеждений делает из него героя, получающего слишком поздний урок: «Увы! Ты правду видишь слишком поздно».

Мировидение Антигоны сужено не менее, нежели Креонта. Ее выбор между другом и врагом столь же не гибок. У «антигосударственницы» Антигоны, «больно преткнувшейся о трон высокий правосудья», в счет идут лишь семейные узы, сосредоточенные в «сестринстве», так что в пределе только мертвый родственник может быть *philos*, другом. В итоге Антигона остается в компании мертвых («О склеп могильный, брачный терем мой...»), без сограждан, без поддержки со стороны богов полиса, без супруга и без потомства и даже без друзей, способных

³⁷ Рикёр П. Я-сам как другой. М., 2008. С. 285.

оплакать ее³⁸. Главных героев, пишет Рикёр, противопоставляют друг другу ограниченные и однозначные взгляды на справедливость. Упрощенчество, запечатленное в верности Антигоны мертвым, не делает ее менее бесчеловечной, нежели Креонта. Узость взглядов приводит к трагедии и Электру, безоглядно следующую закону.

Почему же, спрашивает Рикёр, мы все-таки отдаем предпочтение Антигоне? Может быть, нас трогает ее женская беззащитность, или то, что только она не причиняет насилия, или то, что ее сестринство не искажается эросом, или то, что в обряде погребения засвидетельствована связь между живыми и мертвыми? Благодаря Антигоне, считает Рикёр, обнаруживается граница политического, предел отношений господства. И хотя сама Антигона сузила неписанные законы политического до их траурных требований, она ради обоснования своих глубинных убеждений поставила предел, «изобличающий человеческий, слишком человеческий характер всякого института»³⁹.

Этическое обучается у трагического; трагедия, не давая решения изображаемым конфликтам, порождает этико-практическую апорию, стоящую перед человеческой самостью; дезориентировав взгляды человека, она требует от него переориентации своих действий в направлении практической мудрости. Это справедливо не только по отношению к трагедии, созданной «на заре духовной жизни», но и по отношению к поискам на более поздней – моральной – стадии, в конфликтах, возникающих на пути, ведущем от правила (морали) к конкретному нравственному суждению (этике). Именно здесь завязывается диалектика морали и этики.

Рикёр обосновывает различие между моралью и этикой – понятиями, которые часто считаются синонимичными⁴⁰. Вслед за Аристотелем он называет этикой стремление к совершенной жизни (и вслед за Спинозой – усилие, направленное на то, чтобы существовать во всей полноте), а моралью – соединение этого стремления с нормами, которым одновременно свойственно притязание на универсальность и принудительность; этической цели, по Рикёру, соответствует самооценка, моральной моменту – самоуважение. В конкретной жизни зачастую складываются такие ситуации, когда ни одна установленная норма не предла-

³⁸ Рикёр П. Я-сам как другой. М., 2008. С. 287 и след.

³⁹ Там же. С. 289.

⁴⁰ Там же. С. 204 и след.

гает верного решения. Тогда в действие вступает этика. «Мораль создает возможность лишь для ограниченного – хотя правомерного и даже обязательного – осуществления этической цели и, следовательно, этика включает в себя мораль»⁴¹.

Мораль не в полной мере этична, обязанность не является изначальной структурой этики; мораль не принимает в расчет личность с ее ценностями. Главный вывод Рикёра заключается в следующем: самооценка, то есть стремление к этической цели, более фундаментальна, чем самоуважение, то есть следование принятым нормам и установлениям. Именно этому учит пример Антигоны. Тем не менее этическую цель необходимо подвергать испытанию нормой. Этика не может обходиться без морали. Желательность (этика) не освобождает от императивности (мораль), поскольку существует насилие, которое один человек может осуществить по отношению к другому. Диалектика этики и морали завязывается и получает разрешение в конкретных деяниях. Источником конфликтов является не только односторонность характеров, но и односторонность моральных принципов; в конфликтах, вызванных моральностью, только обращение к этической основе может привести к конкретному суждению. «От трагической *phronēin* (мудрости) к практической *phronēin*: такова будет максима, способная устранить из морального убеждения альтернативу: однозначность или произвол»⁴².

Как уже отмечалось, самопризнание человека предполагает ответственность. Человеческая самость, считает Рикёр, – это такой способ личности вести себя, когда другой может рассчитывать на нее, когда личность становится ответственной перед другим за свои действия. Даже если персонаж действовал против своей воли, он все равно считается ответственным за свои деяния. Как отмечает философ, уничтожение Улиссом всех соперников в «Одиссее» Гомера, – тоже ответственность за дела, но ответственность наихудшая. Тем не менее мир Гомера является для Рикёра исходным пунктом траектории, по которой шло признание ответственности философской проблемой. С вопросом об ответственности, считает французский мыслитель, порог между мифом и рефлексией начинается преодолеваться.

Ссылка на ответственность за действия мифологических героев, согласно Рикёру, была первой реконструкцией отношения к инаковости другого человека. Ответственность в первую оче-

⁴¹ Рикёр П. Я-сам как другой. М., 2008. С. 206.

⁴² Там же. С. 293.

редь учитывает существование другого. Более того, на каждом этапе самопризнание «требует помощи другого»: самопризнание человека связано с признанием им других и с признанием его самого другими. Утверждение «я» – это отречение от себя, вызванное чувством нехватки, желанием другого. Уже говорение предполагает способность быть услышанным. Отношение вопроса и ответа является в этом плане весьма показательным. Самообозначение в форме «я, такой-то, мое имя такое-то» предполагает приятие другим и другими в форме установления имени собственного. Ведь «гнев Ахилла публичен, его самоустранение происходит на глазах у всех», а окончательное примирение у погребального костра не так далеко от взаимного признания. И окончательное узнавание Пенелопой Уллиса достигается ценой расправы над претендентами-соперниками на глазах у всех. Вероятно, именно здесь можно видеть зарождение публичности, публичного пространства (Х. Арендт), которое Рикёр определяет как открытость, как возможность действовать сообща, как «бытие-вместе».

Узнавание, признание и самопризнание не всегда и непременно говорят о взаимности. Гомеровские персонажи, отмечает Рикёр, *способны* на признание, переходящее на другого, но о нем еще нельзя говорить, что оно взаимное – до такой степени признание чаще всего сконцентрировано на одном действующем лице (например в «Одиссее» – на Улиссе) и ограничено ролью, которую традиция предписывает каждому в окружении хозяина. Идентичность других действующих лиц не включена в игру. К тому же в «Одиссее» насилие приводит к тому, что история узнавания безнадежно переплетена с историей мести и ее ритм руководит узнаванием вплоть до того, что шаги узнавания выступают этапами на пути мести, которая предстает как жестокое, безжалостное побоище.

Рикёровское понимание борьбы за признание не имеет ничего общего с насилием. Альтернативой идее борьбы за признание, осуществляемой с помощью насилия и уничтожения соперников, философ считает поиск взаимного признания, основанного на стремлении к состоянию мира. «Я активно признаю нечто, людей, самого себя – я прошу, чтобы меня признали другие», и если такое происходит, признание становится признательностью⁴³. Путь самопризнания завершается во взаимном признании.

Начало подлинного признания Рикёр благодаря социальному антропологу М. Моссу прочитывает в архаическом церемониальном обмене дарами, осуществляемом в условиях мира и на

⁴³ См.: Ricoeur P. *Parcours de la reconnaissance*. P., 2004. P. 13–14.

уровне, трансцендентном по отношению к соглашению между дарителем и одариваемым. Однако, если Мосс связывает дар с «квазимагической» силой обмениваемой вещи и видит во взаимном дарении внешне добровольный и безвозмездный, но в то же время принудительный и небескорыстный характер, ведущий к торговым отношениям купли-продажи, то Рикёр говорит о символической «неторговой форме взаимности», взаимности, «не имеющей цены». Признание получает смысл от слова «спасибо», адресуемого одним человеком другому, получающим то, что не имеет цены. Здесь, в сердцевине взаимности, сохраняется незаменимый характер каждого из партнеров и соединяются вместе интимность, уважение и великодушие. Рикёр ссылается на понятие «трата» Ж. Батая, которое также отсылает к Моссу и использовано философом в анализе «внутреннего опыта» личности; Батай ищет возможность такого общения, в котором люди дают волю самым сокровенным своим побуждениям. Показательным примером здесь является опыт письма и чтения, который Батай описывает в терминах «траты», «дара»: писатель и читатель обмениваются дарами. Это – неторговая форма дара, обмен между дарением и просто получением.

Проблему самосознания и ответственности Рикёр рассматривает, опираясь на судьбу еще одного мифического персонажа – Эдипа. В отличие от Фрейда, толковавшего Эдипа в свете отцеубийства и инцеста и представлявшего его образ осуществлением детских желаний, Рикёр видит в судьбе Эдипа трагедию истины и самосознания, или, если обратиться к Гегелю, «трагедию неведения и самопризнания, сконцентрированную в одной и той же трагической индивидуальности»⁴⁴.

Одна из проблем, обсуждаемая здесь Рикёром, – вопрос о самосознании и страдании человека в условиях виновности и ее осознания человеком. Вот как трактует смысл мифа о царе Эдипе Фрейд: это – трагедия рока; «трагическое действие покоится на противоречии между всеобъемлющей волей богов и тщетным сопротивлением людей, которым грозит страшное бедствие; подчинение воле богов, бегство и сознание собственного бессилия – вот в чем должен убедительность потрясенный зритель трагедии»⁴⁵. Как видим, значение человека Фрейд практически сводит к нулю. Рикёр говорит о жажде истины, свойственной человеку. Для Рикёра жажда истины, толкающая Эдипа на поиски виновного, – это

⁴⁴ *Рикёр П.* Я-сам как другой. М., 2008. С. 292.

⁴⁵ *Фрейд З.* Толкование сновидений. СПб., 1998. С. 280.

изначальное высокомерие, самомнение человека, верящего в то, что к нему искомая истина не имеет никакого отношения. Развитие событий приводит к краху высокомерное самосознание, уверовавшее в свою невиновность.

Трагический поэт Софокл, отмечает французский философ, делает шаг вперед по отношению к мифу – он проблематизирует трагедию самосознания. Драма, развертывающаяся в «Эдипе в Колоне», соединяется с драмой, имеющей место в «Царе Эдипе». Эдип оказывается вторично виновным, но здесь – вина уже зрелого человека. “Эдип в Колоне”, – пишет Рикёр, – оставил послание: “человек претерпевающий признает себя действующим”⁴⁶. Для Фрейда попытка объединить божественное всемогущество с ответственностью человека должна была потерпеть крушение. По Рикёру, образ Эдипа, созданный Софоклом, является творением нового символа страдания, каким отмечено самосознание.

В трагедии царя Эдипа, убившего своего отца и женившегося на своей матери, Фрейд видит лишь осуществление желания нашего детства; цель жизни, считает основатель психоанализа, просто задана принципом удовольствия⁴⁷. В познании «я», к которому толкает Фрейд, трактуя освещение преступления Эдипа Софоклом, «шевелиются те же импульсы» желаний нашего детства, хотя и в подавленном виде. Рикёр трактует миф об Эдипе как «герменевтическое понимание» – он благодаря Софоклу «понимается и воспроизводится в качестве первого востребования смысла, в качестве размышления о признании “я”, о борьбе за истину и о “трагическом познании”⁴⁸. Гегель говорит об Эдипе как о героическом характере, который «отвечает за все свое деяние всей своей индивидуальностью»⁴⁹.

Рикёр считает, что связь между гневом Эдипа и властью истины является подлинной основой трагедии, и она связана не с сексуальными проблемами, а с проблемой света. Символом света является Аполлон – в греческой мифологии олимпийский бог, сочетающий в себе функции как губительные, так и благотворные, стороны мрачные и светлые. Скорее всего, именно Аполлон подстрекает Эдипа к самопознанию. «Самонаказание Эдипа совершается в двух переплетающихся друг с другом драмах. Эдип сам себя ослепляет – это очевидный пример самонаказания, жес-

⁴⁶ Ricoeur P. Parcours de la reconnaissance. P., 2004. P. 135.

⁴⁷ Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. М., 1992. С. 76.

⁴⁸ См.: Рикёр П. Конфликт интерпретаций. М., 2008. С. 106.

⁴⁹ Гегель. Эстетика. М., 1968. Т. 1. С. 197.

токости по отношению к себе самому, вершина мазохизма»⁵⁰. Но в то же время наказание принадлежит и драме самопознания: «теряя зрение, Эдип обретает способность видения»⁵¹.

Таким образом, перед нами две интерпретации, две герменевтики, как говорит Рикёр: одна (регрессивная) имеет дело с переплощением архаических символов, другая (прогрессивная) нацелена на рождение новых символов, на формирование новых типов мышления. Во втором случае речь идет о «самых кардинальных» возможностях человека и созидании культуры. Именно так понимает Рикёр часто повторяемые Фрейдом слова: «Где было Оно, там должно стать Я». Подлинный смысл фрейдовской сублимации, согласно Рикёру, заключается в том, чтобы вызывать к жизни новые значения, мобилизуя прошлые энергии, первоначально принадлежавшие архаическим образам.

Мифы, согласно Рикёру, живут в процессе интерпретации и переинтерпретации, при этом мифологию необходимо рассматривать в контексте ее возможной перспективы. Есть истинные и неистинные (искаженные) прочтения мифов. «Истинными, – признает философ, – можно считать только те мифы, которые несут мысль об *освобождении*, личном или коллективном»⁵². Зачатки представлений о признании, самопризнании и ответственности человека в мифологическом мировосприятии и древнегреческой литературе, соединенные с символами целостности личности и общечеловеческого будущего, содержащимися в извечном стремлении людей «к благой жизни с другим и для другого в справедливых институтах», стали для французского философа надежным исследовательским ориентиром при изучении человека как личности.

⁵⁰ Рикёр П. Конфликт интерпретаций. М., 2008. С. 182.

⁵¹ Там же.

⁵² Рикёр П. Творческие возможности языка // Керни Р. Диалоги о Европе. М., 2002. С. 250. Примерами искаженного толкования мифов Рикёр считает, в частности, идеологию фашизма, использовавшего миф об абсолютной власти, расизма и антисемитизма, исказивших миф о жертвенном агнце и др.

Л.Б. Брусиловская

Запад как миф в культуре «оттепели»

У «оттепели» как культурной эпохи, во многом предвосхитившей «перестройку» и постсоветский период истории России, была своя ярко выраженная мифология. Образующие с ее помощью движущие механизмы культуры, исподволь осуществлявшие «перелом» от сталинской «зимы» к хрущевской холодной «весне», имели кросскультурный характер и были обращены к Западу, приобретающему в мифологическом освещении совершенно фантастический характер. Источники начавшихся в период «оттепели» глубоких и необратимых изменений определялись всемирно-историческими факторами – окончанием Второй мировой войны и ее социокультурными последствиями.

Начавшийся по объективным причинам – прежде всего военного характера – еще в разгар войны культурный диалог между Советским Союзом и Западом (странами антигитлеровской коалиции) не закончился даже в связи с объявлением «холодной войны». Военные трофеи, вошедшие в быт и образ жизни советских людей и поневоле дополнившие русскую советскую официальную культуру атрибутами европейской культуры и западного образа жизни, стали одной из главных внешних причин рождения «оттепели».

«От Тарзана до Хемингуэя»: Миф об Америке

Когда советские воины оказались в Европе – хотя и обескровленной оккупацией и бомбежками, но сохранившей свой непов-

торимый цивилизационный облик, – это было для них в прямом и переносном смысле «открытием Америки». И еще неизвестно, что оказало большее впечатление на русских солдат, – непосредственное участие в военных действиях на территории Германии или добротные немецкие дома с качественными вещами внутри них, европейский благоустроенный (даже во время войны!) образ жизни и быт, атмосфера благополучия и комфорта, особенно остро ощущаемые на фоне тягот армейской полевой жизни, хронического дефицита предметов потребления за время советской власти и идеологического обличения «мещанского тепла и уюта», несовместимых с революционной борьбой и социалистическим строительством.

Военные трофеи, вошедшие в жизнь советских людей, по воле наполнили официальную русскую советскую культуру яркими атрибутами европеизма и западного образа жизни, вступившими в глубокое противоречие с традиционно советскими ценностями, нормами, традициями. Неодушевленные вещи западного производства, благодаря превратностям истории XX в. поменявшие своего владельца, оказались не только индикатором изменений материального достатка советских людей в лучшую сторону, но и той тонкой смысловой ниточкой, которая, если еще и не соединяла тогда СССР с Западом, то, по крайней мере, вызывала стойкий интерес к той красивой, неведомой и «запретной» жизни, что существовала по ту сторону «железного занавеса».

Аморфные и в то же время схематичные представления о Западе, сформированные передовицами партийно-государственных газет, с неизменными упоминаниями «кучки капиталистов», «угнетаемых народных масс», «безработицей», «голодом», расизмом и прочими ужасами «загнивающего империализма» и являвшиеся образцами официальной советской мифологии, вытеснились совершенно конкретными, эмпирически ощутимыми образами лендлизовской тушенки, американских «студебеккеров», немецких патефонов, европейской одежды, которые по внешнему виду и качеству не могли сравниться ни с какими отечественными товарами, но, ввиду их явной общедоступности и широкой распространенности на Западе, не относились к предметам роскоши или кругу интересов правящей элиты западноевропейских стран.

Именно военные трофеи стали главной причиной прозападных умонастроений поколения «младших детей войны», в которых естественно преобладал американизм, во многом спровоцированный гуманитарной помощью стран антигитлеровской

коалиции, и прежде всего США, во время войны. Даже развернувшаяся с началом холодной войны в советской прессе разнуданная антиамериканская кампания не смогла вытеснить из народного сознания интереса к Америке и американцам, к предметам их повседневного обихода и западной (прежде всего американской) культуре. На этой эмпирической почве стал складываться миф о Западе, прямо противоположный по своей направленности и смыслу по сравнению с советскими мифами Запада. Обе трактовки были совершенно мифологическими, но мифология неофициальная пользовалась неизмеримо большим доверием и быстро распространялась по своим, трудно контролируемым каналам.

Среди военных трофеев, завезенных в Советский Союз, были и предметы культуры. В первую очередь, здесь необходимо отметить трофейные кинофильмы. После войны в Германии в руки советских властей попало немалое число американских кинолент. Некоторым из них было суждено стать поистине культовыми: «Путешествие будет опасным», «Судьба солдата в Америке», «Багдадский вор» и, конечно же, легендарный «Тарзан».

В результате такого, внешне вполне безобидного, вторжения в советскую жизнь трофейной «киномифологии» послевоенные подростки начали подражать походке и манере драться Джеймса Кегни, героя «Судьбы...», а «Тарзан» стал настолько популярен среди школьников младшего возраста, что игра в Тарзана и Читгу незаметно вытеснила многолетнюю игру в Чапаева (это недвусмысленно свидетельствовало о том, что герои и ценности послевоенных детей разительно отличались от идеалов их отцов). Метаморфоза была тем нагляднее, что смена ценностных ориентаций происходила в стране, где официально отрицался «конфликт поколений», возможный в России лишь при царском режиме или в условиях капитализма.

Знакомство с зарубежным кинематографом не ограничилось трофейными кинолентами, шедшими в советском прокате под другими названиями. Во время VI Всемирного фестиваля молодежи и студентов, спустя целое десятилетие после начала «холодной войны» (1957), советские зрители получили возможность познакомиться на Международном кинофестивале, проходившем в рамках фестиваля, с шедеврами мирового киноискусства, – прежде всего с итальянским неореализмом (сначала Феллини, затем Висконти и, наконец, Антониони). Прописанное советскому обществу строго дозированными порциями западное кино – даже в таком, заметно усеченном виде – оказало влияние,

и очень значительное, на отечественный кинематограф, во всяком случае, на его лучшие образцы, а затем и на художественную культуру в целом.

Фильмы «Летят журавли» (М. Калатозов), «Баллада о солдате» (Г. Чухрай), «Судьба человека» (С. Бондарчук) не только соответствовали всем современным стандартам мирового уровня (и сразу же поставили наших режиссеров в один ряд с самыми громкими именами зарубежных киномастеров тех лет), но и показали принципиально новое понимание минувшей войны людьми, увидевшими ее «изнутри». Кардинально изменятся и проблематика, и тип героя, и характер эстетики советских фильмов о войне, еще недавно немислимые, по канонам соцреализма.

Из ценностного восприятия жизни и искусства в 1950–1960-х гг. медленно, но верно уходят черно-белые тона, однозначные оценки, нормативные интерпретации событий и характеров, поступков и переживаний. Стремительно укореняется и развивается в массовом советском сознании поначалу мало заметная деидеологизация культуры, – это проявляется и в выборе «киногероев нашего времени», и в драматизации киносюжетов, и в нравственно-философском осмыслении действительности. Основное идейно-эстетическое кредо западного кинематографа – незащитность личности в современном обществе потребления; уязвимость человека перед обстоятельствами, превышающими его возможности; тотальное одиночество индивида в технократическом мире, где НТР бессильна разрешить накопившиеся проблемы, а каждая личность самобытна, уникальна и неповторима, – находит живое понимание в СССР, долгое время огражденного от этой и подобной проблематики примитивной коммунистической пропагандой. Тем самым подтверждалось мнение западных антропологов о том, что взаимоотношения человека с обществом сложны и противоречивы – независимо от различия экономических и политических систем, идеологических манипуляций.

Те страны Запада, которые еще недавно воспринимались либо как нечто романтически-размытое, непостижимое, либо заведомо чуждое, враждебное, зловещее, неожиданно обрели реальное воплощение в облике своих кинозвезд. Италия явилась с улыбкой Кабирии – Джульетты Мазини; Франция обрела свои ощутимые черты в прекрасном создании с пухлыми губками по имени Брижит Бардо и соответствующего ей по красоте мужского эквивалента – Алена Делона; Соединенные Штаты предстали в виде «бунтаря» Марлона Брандо и красавицы с фиалковыми глазами – Элизабет Тейлор... Все они сразу же стали в советской

стране «своими» (как некогда Л. Орлова и В. Серова, Л. Утесов и М. Жаров) и столь же органично и естественно, как отечественные артисты театра и кино, вошли в повседневную жизнь и быт советских людей.

Литература «оттепели» (В. Аксенов, Г. Владимов, Е. Евтушенко, А. Вознесенский и др.) сохранила дух восторженного преклонения перед звездами западного кино – Брижит Бардо, Д. Лоллобриджидой, М. Монро. Первая половина 1960-х гг. в СССР ознаменовалась прической «бабетта» под Б. Бардо, длинными плащами под А. Делона и черными очками под З. Цыбульского, а также повсеместным хобби, особенно распространенным среди женщин, – коллекционированием фотокарточек любимых киноактеров, среди которых достойное место занимали зарубежные кумиры. Западное кино становилось частью советской культуры повседневности, незаметно вытесняя из сознания и поведения людей привычные атрибуты и нормы недавнего тоталитарного прошлого.

Оголтелая антизападная и особенно антиамериканская пропаганда, достигшая своего апогея в конце 1940-х – начале 1950-х гг. в связи с развязанной, по указанию Сталина, кампанией против космополитизма, в среде послевоенной молодежи вызвала, в основном, обратный эффект (по принципу – «запретный плод сладок»). Квинтэссенцией стихийного противодействия пропагандистскому насилию становится «стиляжничество» – возникновение особой молодежной субкультуры, ориентированной на Запад. Подобное массовое увлечение, имевшее, казалось, только эстетическое значение и не несшее никакого политико-идеологического содержания, было первым прецедентом такого рода в истории советского государства, а власти не обладали опытом борьбы с внешне безобидной демонстрацией стиля (в одежде, поведении, жаргоне, вкусах и т.п.). Однако «стиляги» были вооружены идеологией гораздо более мощной и непобедимой, нежели политическая идеология, – мифологией Запада. Эта мифология принималась на веру и влияла – прямо и косвенно – на все сферы жизни, и прежде всего на повседневность.

«Стиляги» имели свой стиль одежды, сленг, увлечения и формы досуга – в молодежный быт прочно входят слова «чувак», «лабух», «хилать», а Невский проспект и улицу Горького они величали не иначе как «Бродвеем», или «Бродом». Клетчатые пиджаки с ватными плечами, галстук «пожар в джунглях», узкие брюки, туфли на микропористой подошве – таков приблизительный портрет «стиляги» начала 1950-х гг.

Советские «стиляги» были убеждены, что именно так, как они, одевается их современник на Западе – стильный американец, – и так же надлежит одеваться любому современному молодому человеку, в какой бы стране он ни жил. Однако представление «стиляг» о Западе и западном образе жизни было бесконечно далеко от действительности; оно было отчасти вымышлено, отчасти сформировано слухами, утрировано и мифологизировано. Ключки джазовой музыки, обрывки информации, поступившей с Запада, создавали некую «ауру», которая, в силу загадочности и инкаовости и недоступности Запада и особенно «самого западного» Запада – Америки, притягивала к себе каждого непосвященного. И никакие передовицы газет, приравнивавшие увлечение западным образом жизни едва ли не к предательству национальных интересов СССР или к измене Родине, ничего с ними не могли поделать.

«Стиляжничество» было во многом еще не осознанным, стихийным протестом против тоталитарной системы, ее идеологии и культуры, строящихся на жестких предписаниях и запретах, однако это, безусловно, был протест, основанный на последовательном отрицании ценностей и норм, идеалов и традиций сталинского Союза. Поначалу оно имело только внешние формы проявления, нередко чисто эстетического свойства, однако в такой насквозь политизированной стране, как СССР, подобная демонстративная аполитичность была равносильна революции, происходившей в молодых, скрыто оппозиционных умах.

Официальная система была скорее готова видеть в своих противниках враждебную политическую партию или закамуфлированную классовую борьбу, ведущуюся эстетическими средствами, если бы она могла усмотреть в «стиляжничестве» хоть какие-то признаки политической идеологии. Но в покрое одежды и прическах, толщине подошвы обуви и лексических формах молодежного общения было трудно усмотреть прямое выражение идеологической диверсии или подрывной деятельности западных спецслужб. Это была повседневность, а в связи с формами повседневного поведения, не укладывавшегося в советские стандарты, в Советском Союзе обычно говорили о «мещанстве», пережитках старой морали, отсталых вкусах, и ни о чем более серьезном.

Была и еще одна важная составляющая советского образа Америки, грань американского мифа, сложившегося в эпоху «оттепели», значение которой для модификации массового советского сознания невозможно переоценить, – миф Э. Хемингу-

зя. Вся молодежная проза второй половины 1950-х гг. – В. Аксенов, А. Гладилин, А. Кузнецов и др. – испытала на себе глубокое влияние хемингуэевского творчества. Короткая «рубленая» фраза, минимум описаний пейзажа, знаменитый «хемовский» подтекст – вот те три «кита», на которых стоит подлинно современное творчество, как его понимали шестидесятники.

Проза Хемингуэя вышла далеко за рамки исключительно литературного процесса. Хемингуэй стал для поколения шестидесятников идеалом не только литературным, но и человеческим. «Папа», как они его часто называли, был идолом российского студенчества, интеллигенции всех возрастов и направлений. Лирический герой Хемингуэя воплощал в себе идеализированный, мифологизированный образ американца. Именно таким его хотели видеть шестидесятники: человеком, которому одновременно свойственны как простые человеческие слабости – алкоголь, женщины, праздность, так и сильные стороны личности – личная отвага, риск, умение сохранять достоинство при любых, в том числе самых трудных жизненных обстоятельствах. Собственно, таким виделся советским интеллектуалам послесталинской «оттепели» не сам по себе американский писатель XX в., а тот эталон свободного и обаятельного в своей свободе западного человека, на которого они хотели бы походить, к которому они стремились внешне и внутренне.

Выработался своеобразный тип поведения «в стиле Хемингуэя»: он включал в себя немногословность, сдержанность и скупость в эмоциях (предполагалось, что сильные чувства свойственны сильным натурам в полной мере, но держать их они умеют за броней видимого равнодушия и спокойствия). Изъясняться надлежало в максимальной степени при помощи подразумеваемого подтекста, а формой одежды почитались толстый вязаный свитер и джинсы. Окончательно этот облик «всемирного американца» дополняли густая хемовская борода, трубка и обращение «старик». Свитер и борода были позаимствованы из популярного фотопортрета Хемингуэя, который стал неотъемлемой частью интерьера поклонников писателя в 1960-е гг.

Как это бывает с любым повальным увлечением, культ Хемингуэя оказался скоротечным; на смену ему пришла самоирония, которую также можно поставить в заслугу хемингуэевскому влиянию, ибо иронизировать над собой может лишь свободный и сильный человек. Появились иные герои, и в среде московских снобов стала расхожей фраза: «Хвост мула у Фолкнера стоит дороже всех взорванных мостов Хемингуэя». Но и до сих пор

можно встретить людей, лелеющих в душе образ юности (несравненного Хема) и cedящих сквозь зубы фразу: «Я люблю, чтобы в коктейле была маслина». Показателен, впрочем, и тот факт, что среди литературных кумиров советских интеллектуалов 1960-х Хемингуэя сменил У. Фолкнер, тоже американец, другая грань американского мифа. К тому времени в российском сознании уже прочно выработался стереотип Америки как форпоста всего прогрессивного, необычного, авангардного, на который если и не стоит во всем буквально равняться, то уж, по крайней мере, оглядываться – необходимо.

Америка негласно оставалась неким «маяком», к которому было нужно стремиться. Да и гласно Америка была все время на устах политических деятелей и прессы. «Догнать и перегнать Америку» – такой лозунг можно было встретить где угодно: это касалось и гонки ядерных вооружений, и испытания баллистических ракет, и мирного освоения космоса, и больших индустриальных строек, и развития сельского хозяйства, и производства «товаров народного потребления». Множество хрущевских реформ, как ни странно в этом признаться, имело американское происхождение: многокомнатные односемейные квартиры, предприятия общественного питания с их системой самообслуживания, кукурузная эпопея, соревнование по удою молока и увеличению поголовья крупного рогатого скота...

Несомненно, в той сложной гамме чувств, которые испытывали советские люди к Америке из-за «железного занавеса», доминировало чувство, условно обозначаемое как «любовь-ненависть». Подобная амбивалентность вообще свойственна мифологическому сознанию. Запад, и особенно Америка, бесспорно, сыграли важнейшую роль в изменении культурной парадигмы Советского Союза в конце 1950-х – начале 1960-х гг., перешедшей от жесткой политико-идеологической конфронтации – к заинтересованному диалогу и прямой конвергенции.

Восприятие Запада в Советском Союзе по-прежнему оставалось мифологизированным: в те годы родился новый устойчивый миф, получивший свое окончательное завершение в 1970-е гг.: твердое убеждение, что все, связанное с Западом, – продукты питания, промышленные товары, образ жизни, досуг, бытовой уклад, даже наука и искусство – несравненно лучше, нежели в нашем родном Отечестве. Только в последние десятилетия, после окончания «холодной войны», появилась возможность реально сравнить достоинства и недостатки двух социальных и культурных систем, сделать обобщающие выводы о своеобразии и жизне-

способности каждой из них, об их значении для истории мировой культуры XX в. Однако без начавшегося в эпоху «оттепели» диалога советской культуры с западной – это было бы невозможно.

«Границы мне мешают...»: Мифология путешествий на Запад

«Путешествие» – одно из центральных понятий идеологии шестидесятиничества. Оно сформировалось еще в первые послевоенные годы, когда из поверженной Германии стали возвращаться домой уцелевшие фронтовики, привозя с собой в качестве трофеев немецкие радиоприемники, красивую одежду и предметы быта, которые создавали в представлении молодого поколения образ манящей и загадочной «заграницы», куда так хотелось заглянуть хоть одним глазком. Особую роль здесь играли трофейные кинофильмы, ставшие для подростков первых послевоенных лет своеобразным «окном в мир». Недаром одной из самых любимых и культовых лент того времени стал американский фильм «Путешествие будет опасным».

В. Аксенов в своем романе «В поисках грустного беби» вспоминает: «Я смотрел “Путешествие...” не менее десяти раз, “Судьбу солдата в Америке” не менее пятнадцати раз. Было время, когда мы со сверстниками объяснялись в основном цитатами из таких фильмов. Так или иначе, для нас это было окно во внешний мир из сталинской вонючей берлоги... Ключки музыки, обрывки информации создавали золотое свечение ауры, поднимавшейся над горизонтом на закате, над недоступным и таким желанным западом, над Америкой»¹. Детство и юность этого писателя пришлись как раз на период «холодной войны», и приведенный им пассаж имеет автобиографический характер.

Таким образом, в нарождающейся культуре «оттепели» постепенно утверждается не только сознательное желание Большого Путешествия в самых разных его формах, но и постепенно и четко определяется самое привлекательное для шестидесятников его направление – на Запад. И если герои романов 1950-х гг. «Большая руда» Г. Владимова и «Продолжение легенды» А. Кузнецова едут в Сибирь на стройку – хотя в первом случае это попытка прилично заработать, а во втором – побег от первой и неразделенной любви, то литературные герои начала 1960-х гг.,

¹ Аксенов В. В поисках грустного беби. Две книги об Америке. М., 1992. С. 16–17.

персонажи культового романа В. Аксенова «Звездный билет», – в самую западную часть СССР, в Эстонию.

Однако еще раньше, в 1955 г., один из самых ярких представителей поколения шестидесятников, поэт Е. Евтушенко, в знаменитом стихотворении «Пролог», своего рода поэтическом манифесте поколения, провозгласил:

Границы мне мешают...
Мне неловко
не знать Буэнос-Айреса,
Нью-Йорка.
Хочу шататься, сколько надо, Лондоном,
со всеми говорить – пускай на ломаном.
Мальчишкой,
на автобусе повисшем,
хочу проехать утренним Парижем!²

А другой не менее талантливый и успешный поэт-шестидесятник, А. Вознесенский, спустя несколько лет, в поэме «Треугольная груша», развил эту тему, используя свои коронные метафоры:

Открывайся, Америка!
Эврика!
Коронную Емельку,
открываю, сопя,
в Америке – Америку,
в себе –
себя.
Рву кожуру с планеты,
сметаю пыль и тлен,
спускаюсь в глубь предмета,
как в метрополитен³.

Евтушенко и Вознесенский оформили в поэтической форме ведущие категории шестидесятничества – интернационализм и космополитизм как готовность молодежи СССР влиться в массы молодежи Европы и Америки и нетерпеливое ожидание очередного главы государства, который бы смог еще раз в российской истории «прорубить окно в Европу». Недоброжелатели этих двух

² *Евтушенко Е. Пролог // Евтушенко Е. «Граждане, послушайте меня...» М., 1988. С. 475.*

³ *Вознесенский А. Первое вступление к поэме «Треугольная груша» // Вознесенский А. Стихотворения и поэмы. М., 1989. С. 25.*

поэтов обвиняли их в том, что они выполняют не вполне благовидную роль своеобразной «визитной карточки» за границей, демонстрируя мнимую возможность советских граждан свободно ездить за рубеж. Бесспорно, Евтушенко и Вознесенский являли собой нетипичный пример путешественников из СССР, которые на самом деле видели мир, а не придумали его. Поэтическое пространство этих двух авторов густо населено иностранными реалиями, достаточно перечислить названия ряда их произведений: «Сенегальская баллада», «Голубь из Сантьяго», «Под кожей статуи свободы», «Любовь по-португальски» – у Е. Евтушенко; «Париж без рифм», «Ночной аэропорт в Нью-Йорке», «Итальянский гараж», «Сирень Москва – Варшава» – у А. Вознесенского.

Подавляющее большинство советских людей, не будучи, как тогда говорилось, «выездными», конструировали образ заграницы и себя как путешественника исключительно в собственном воображении. Эти представления имели самые различные формы проявления: в начале 1950-х гг. сначала в Москве и Ленинграде, а затем и в провинциальных городах появляются ярко и вызывающе одетые люди, которые именовали себя «стилягами». «Стиляги» образуют собой первый неформальный вариант советской субкультуры – у них своя манера одежды, свой сленг, свои формы досуга. Никто из них не был никогда за границей, но все они были убеждены, что любой продвинутый молодой иностранец одевается именно таким образом, слушает боготворимый ими американский джаз и каждый вечер пьет замысловатый алкогольный коктейль, который подают в знаменитом коктейль-холле на улице Горького в Москве.

«Советской» эта субкультура была в том смысле, что она возникла в Советском Союзе и в среде людей, которые были воспитаны и сформировались именно как советские люди. Но по своим ценностям и нормам эта субкультура была, конечно, совершенно не советской. Впрочем, антисоветской в буквальном и точном смысле ее тоже нельзя было назвать, поскольку содержавшееся в ней отрицание «советского» поначалу касалось только внешнего облика – одежды, прически, обуви, речевого стиля, манер поведения. Однако постепенно это отрицание переносилось на все более широкие сферы – досуг, культурные предпочтения в музыке, танцах, чтении и т.п. Официальная советская идеология почти сразу распознала в «стиляжничестве» явление вредное и опасное для самих основ советского строя, несмотря на то, что идеология стилизма была первоначально совершенно безыдейной, аполитичной, рационально не сформулированной.

И стилиага в официальных советских СМИ стал позиционироваться как «скрытый враг», как бессознательный носитель буржуазной идеологии.

«Враг» – «стиляга» – не прибегал к какой-нибудь мимикрии: узкие брюки, яркий галстук, клетчатый пиджак с огромными ватными плечами, туфли на толстой подошве плюс вызывающая походка, увиденная им в американском трофейном фильме «Судьба солдата в Америке». В таком виде новоиспеченный возмутитель спокойствия демонстративно выходил на главную улицу Москвы – улицу Горького или Ленинграда – Невский проспект. Совершенно неважно, что он при этом говорил, чем занимался в жизни, – его внешний вид давал повод применить к нему карательные меры вплоть до рукоприкладства со стороны милиции и дружинников.

Отныне, с 1950-х гг. и вплоть до краха советской системы, идеологическая борьба прочно укрепляется в рамках повседневно-бытовой культуры. Джинсы, джаз, а затем и рок-музыка, журнал «Плейбой» стали главными жупелами антизападной пропаганды. «Стиляги» раздражали своей нарочитой аполитичностью, безыдейностью, своим нежеланием быть втянутыми в какую-либо общественную работу и подчиняться любому руководству. Своеобразным кредо «стиляг» можно считать одно анонимное письмо, опубликованное в десятом номере «Юности» за 1956 год в рубрике «Почта “Юности”»: «Еще раз о стилиагах, – пишет “студент”. – Да это замечательные парни, хотя бы потому, что встали в своеобразной оппозиции и стойко стоят! Они плюют на всех и одеваются как хотят. Вы хотите, наверное, чтобы все ходили в ватниках и резиновых сапогах. А они не хотят! Они одеваются, как одеваются все там, на Западе. Мы хотим яркости и остроты ощущений!»⁴

«Рандеву со свободой»: Миф о джазе

Невозможно обойти вниманием такую область искусства, которую можно назвать и областью жизни, по степени воздействия на умы послевоенного поколения не уступающую ни кино, ни литературе, и имеющую также «трофейное» происхождение – джаз. Но это был не отечественный вариант джаза – в виде джазового ансамбля Л. Утесова, появившегося в самом начале 1930-х гг.,

⁴ *Медынский Г.* За человека нужно бороться! // Юность, № 10, 1956. С. 38.

а классический американский джаз, который проник в СССР через трофейные радиоприемники и стал для многих из поколения шестидесятников чем-то вроде религии (именно так воспринимались шестидесятниками Дюк Эллингтон, Гленн Миллер, Луи Армстронг, Элла Фицджеральд и др.).

Джаз занял такое важное место в сознании поколения послевоенной молодежи (у которой каким-то образом развилось «прозападное» направление ума), что к нему недаром отнеслись в партийных и комсомольских органах, как к стихийному бедствию. Джаз проник в СССР в конце 1940-х через радиостанцию «Голос Америки», каждую ночь передававшую джазовую программу «Час джаза». Аналогичные передачи затеяли на своей волне и другие «вражьи голоса» – «Свобода», ВВС и т.п.

Множество молодых людей – обладателей трофейных радиоприемников – переписывали мелодии на допотопные магнитофоны и самодельные устройства грамзаписи, чтобы затем размножить их на рентгеновских пленках. Родился новый вид подпольного бизнеса – «джаз на костях» (или «джаз на ребрах»). Следом появился тип своеобразного «всезнайки», – он, не выезжая из родного Ленинграда или Москвы, Киева или Новосибирска, мог так обстоятельно рассказать о событиях, произошедших в мире джаза за последнюю неделю, словно сам присутствовал на концерте Диззи Гиллеспи, «который состоялся в Гринвич-вилледже, в клубе “Половинная нота” в прошлую субботу... нет, вру, старичок, это было в пятницу, а в субботу-то там играл Чарли “Берд” Паркер, там был тогда сильный дождь... вообрази себе дождь в Гринвич-вилледже, старичок... усатся ведь можно, правда?”⁵

Люди старшего поколения помнили горьковские очерки об Америке, где основоположник соцреализма клеймил американский джаз как «музыку толстых», наводняющую Город «желтого дьявола», то есть мир капитала. В таком же «классовом» духе интерпретировали джаз и послевоенные идеологи борьбы с «безродным космополитизмом и низкопоклонством перед Западом». «Свыше» было объявлено, что джаз – это нездоровое увлечение идейно неустойчивой молодежи; ему был приклеен ярлык «американского идеологического оружия», с которым надлежит бороться самым решительным образом.

«Сегодня ты играешь джаз, а завтра Родину продашь!» – так звучал один из самых популярных лозунгов всех комсомольских

⁵ Аксенов В. В поисках грустного беби. Две книги об Америке. М., 1992. С. 153.

мероприятий 1940–50-х гг. Почти сразу джаз перешел из музыкальной в идеологическую и политическую плоскость: джазовых музыкантов не пускали на сценические и танцплощадки, им приходилось устраивать подпольные вечера, которые нередко заканчивались драками с представителями комсомольского актива и дружинниками, вмешательством милиции. Можно сказать, что джазмены были первыми советскими диссидентами от культуры.

Но в молодежный сленг уже прочно вошли слова «чувак», «лабух», «хилять», а по Невскому проспекту и по улице Горького (советский «Бродвей») ходили толпы «стиляг» и распевали куплеты типа: «Я девушку встретил прекрасней зари, зовут ее Пегги Ли!» или: «Одна чувырла хиляла по Бродвею...». Джаз стал ярчайшим выразителем эстетики послевоенного поколения. Он поглотил и на время вытеснил все другие формы бытовой городской музыки.

В джазе воплотился тот дух нарочитого вызова, брошенного косности, серости, тот бурный и болезненный переворот в оценке идейных ценностей, то горькое и саркастическое, хотя порой и бессознательное, осмеяние утраченных идеалов, которое особенно типично для настроения шестидесятников. Джаз – стиль, который раскрепощает, в силу своей музыкальной специфики, личность и сознание, а это было именно то, к чему стремилось послевоенное поколение молодежи. Предоставим слово В. Аксенову, который подверг анализу это явление:

«Для моего поколения русских американский джаз был безостановочным экспрессом ночного ветра, пролетающим над вершинами “железного занавеса”».

Почему нацисты и коммунисты так ненавидели джаз? Может быть, из-за его склонности к импровизации? Может быть, если бы все игралось по нотам, они были бы терпимее?

Вот вам картинка из далекого прошлого: юнцы в свитерах с оленями вокруг чемоданного патефона. Придавленный в центре, чтобы не вспучивался, перевернутым бокалом, крутится самодельный диск с тенью здоровенной фибулы или мандибулы.

В 1967 году ведущий программы “Час джаза” Уиллис Канновер приехал в СССР на первый международный фестиваль джаза. За ним ходили как за мессией. Бархатный голос американца в невероятном клетчатом пиджаке повергал нас в сущий трепет, слышалось эллингтоновское “Take a...” все эти наши платонические рандеву со свободой.

Перенесясь в Европу, особенно в ее восточную часть, джаз становился чем-то большим, чем музыка, он приобретал идеологию, вернее, антиидеологию...»⁶.

Переоценка ценностей коснулась в разной степени всех областей жизни, и только любовь к джазу осталась для шестидесятников той константой, которую они сохранили и пронесли через всю жизнь, все эпохи, общественные потрясения и смену стран проживания. Слишком сильное впечатление он оказал на это поколение, несоизмеримое с функцией просто музыки, пусть даже самой гениальной. «Джаз приходил к нам с Запада, он читался в контексте какой-то смутной свободы. Он был запретным плодом. Играть и любить джаз было, кроме наслаждения, еще и сопротивлением»⁷, – пишет В. Аксенов.

«Наш непростой советский человек»

Одним из ярких примеров такого идейного соединения – «наслаждения и сопротивления» – являются песни выдающегося армянского и советского композитора Арно Арутюновича Бабаджаняна, замечательного явления культуры «оттепели». Соединив армянский национальный мелос и интонации советской массовой песни с джазовыми ритмами и гармониями, Бабаджанян одним из первых композиторов «оттепели» вступил в нелегитимное сообщество «джазистов и их почитателей», оказавшихся в первых рядах среди тех, кто «распатал советский тоталитаризм»⁸.

А. Бабаджанян принадлежал к тому редкому типу композиторов, который обращался к сочинению не только серьезной музыки (симфонической и камерной), но и эстрадной, джазовой, причем в равной мере творчески и заинтересованно. На каком-то этапе своего творчества, когда к нему пришла всесоюзная и международная известность, Бабаджанян даже отдавал предпочтение сочинению песен и пьес для эстрадно-симфонического оркестра, которых было написано в общей сложности около двухсот. Авторскую предрасположенность к сочинению массовых песен, составивших значительную часть массовой культуры «оттепели», объясняет то, что А. Бабаджанян, по его словам, во-первых, как профессионал, писал музыку каждый день; во-вторых, считал

⁶ Аксенов В. В поисках грустного беби. Две книги об Америке. М., 1992. С. 164–166.

⁷ Там же. С.169.

⁸ Смирнов И.П. Социософия революции. СПб., 2004. С. 353–354.

песню «музыкальным репортажем», отражающим повседневные лирико-драматические впечатления от окружающей действительности; наконец, в-третьих, композитор говорил, что не сочиняет без достаточного для этого творческого вдохновения (а большие, сложные произведения требуют больших стимулов для вдохновения, в то время как песни рождаются под влиянием сиюминутных впечатлений)⁹.

Все это в совокупности сделало Арно Бабаджаняна в глазах множества слушателей в СССР и за рубежом по преимуществу композитором-песенником – популярным, любимым, настоящим кумиром массовой аудитории. И такое отношение к нему во многом сохраняется до сих пор, хотя со времени его ухода из жизни прошло уже более 25 лет. Это означает, что написанные им песни, многие из которых стали настоящими шлягерами, не стали «однодневками», а сохранили свою неизменную привлекательность и свежесть восприятия.

Само стремление самых разных (по поэтическому направлению своего творчества, по проблематике и пафосу своих стихов, даже по своей идеологии) литераторов сотрудничать с талантливым композитором – поразительно. Здесь есть и поэты, так сказать, официальной направленности – авторы гимна Советского Союза С. Михалков и Г. Регистан, правоверный советский публицист Н. Грибачев; здесь и постоянные соавторы А. Пахмутовой – С. Гребенников и Н. Добронравов, популярные песенники М. Танич и М. Пляцковский, Л. Ошанин и В. Харитонов, А. Жаров и Л. Дербенев; и постоянные «возмутители спокойствия», «бунтари-одиночки» Е. Евтушенко и А. Вознесенский, доставлявшие много хлопот властям своей яркостью, непредсказуемостью и формальными исканиями в области стиха; наконец, наиболее «взвешенный» и гражданственный в своих текстах, но не менее яркий выразитель оттепельных настроений молодежи – Р. Рождественский и близкий ему А. Дементьев. Всех их объединил исключительный мелодический дар и светлый человеческий облик композитора, дружелюбие, открытость, жизнерадостность и оптимизм Арно Бабаджаняна, десятилетиями боровшегося с тяжелой, неизлечимой болезнью и мелкими недугами.

Песни А. Бабаджаняна, пользовавшиеся невиданной популярностью среди молодежи во всех уголках Советского Союза, были посвящены самым разнообразным темам. Среди них – мень-

⁹ См. подробнее: *Тероганян М.* Арно Бабаджанян: Монография. М., 2001. С. 34–35.

ше всего песен на политически-конъюнктурные и идеологически заданные темы («Дружбы знамена – выше!», «Комсомольская молодость», «Будем тебе всегда верны», «Мы делу Ленина верны», «Навстречу солнцу коммунизма», «С Лениным в сердце», «Песня о конституции», «Цвети, любимая отчизна», «Слушай нас, всей Земли молодежь» и др.).

«Внимательно просмотрев парадные песни композитора, – отмечает исследователь творчества Бабаджаняна, – приходишь к выводу, что едва ли не все они... “одним миром мазаны”: поразительная творческая близость при наличии абсолютно профессиональной грамотности сочинительства». Да и о какой творческой индивидуальности может идти речь при следующем идейном тексте:

Цвети, любимая Отчизна,
Живи, великий наш народ.
Нам светит солнце коммунизма,
Нас имя Ленина зовет.

*Михалков С.В. Цвети, любимая Отчизна*¹⁰

Ко всему прочему, песня на эти слова была написана А.А. Бабаджаняном и Б.А. Александровым – то есть коллективно.

А в песне «Навстречу солнцу коммунизма» поэтесса Л. Валентинова «вдохновенно» сочинила такие псевдохудожественные слова:

Сынов Ильича – миллионы,
Ты в каждого зорче взглядишь:
Строитель, мечтатель, ученый,
А проще сказать – коммунист¹¹.

Однако песни официально-патриотического и партийного содержания составляют у А. Бабаджаняна редкое и досадное исключение. Больше всего песен у любимого народом композитора было «безыдейных», и прежде всего – о любви («А любовь жива», «А любовь одна», «Аллея любви», «Верни мне музыку», «Год любви», «Есть, есть на свете любовь», «Зимняя любовь», «Люблю тебя», «Любовь можно потерять», «Не спеши», «Песня о любви», «Песня первой любви», «Свадьба», «Элегия о любви», «Я к любимой тороплюсь» и т.д.). Любовь – личное и общече-

¹⁰ См. подробнее: *Тероганян М.* Арно Бабаджанян: Монография. М., 2001. С. 226–227.

¹¹ Советская музыка, 1961, № 10.

ловеческое, интимное и всемирное, частое и всеобщее чувство, и поэтому о нем можно говорить и петь бесконечно, на разные лады. Обилие «любовных» песен у Бабаджаняна давало основание всем его критикам обвинять композитора в «безыдейности», «пустоте».

Почти два с половиной десятка песен А. Бабаджаняна называются просто «песня» или «песенка»: «Песенка сапожника», «Песенка пассажиров», «Песня девушки», «Песня до востребования», «Песня друзей», «Песня молодого поколения», «Песня новобранцев», «Песня о капели», «Песня солдатская моя», «Последняя песня» и т.д. Собственно, обилие «просто песен» у композитора лучше всего передает такое состояние общества, когда, что называется, «душа поет», когда «песня льется» сама по себе, а тема и предмет песни находятся без особых усилий. Песенный дар Бабаджаняна был неисчерпаем, и в годы «оттепели» по своей популярности в молодежной среде с ним могли соревноваться лишь немногие – пожалуй, только А. Пахмутова и А. Островский.

Предшествовавшая «оттепели» сталинская эпоха тоже была музыкальной, но все песни, характерные для нее, были массовые, крупномасштабные, помпезно-парадные, с отчетливым общественно-политическим и патриотическим звучанием («Песня о Родине», «Песня о встречном», песни о Ленине и Сталине, о Красной армии и т.д.). Песни А. Бабаджаняна (как и, по-своему, многие песни А. Пахмутовой и А. Островского эпохи «оттепели») возвращали поющим героям простоту и человечность, включали их в повседневность, а через нее – и в исторический процесс, приучали слушателей к мысли, что обычный советский человек отнюдь не прост (в смысле примитивности и грубости), что его внутренний мир богат и возвышен. По существу, авторы песен ниспровергали миф советской пропаганды о «простом советском человеке». Не случайно как манифест поколения шестидесятников звучала песня А. Бабаджаняна на слова Е. Евтушенко «Наш непростой советский человек», вызвавшая в свое время немало нареканий к авторам песни, оспорившим ходячую формулу официоза, прославлявшую «простых советских людей».

Множество песен композитора посвящено городам и представляют своего рода музыкально-поэтические портреты поселений и соответствующих стран. Видное место среди городов мира занимает у Бабаджаняна, конечно, родной Ереван, любимый город детства композитора. Сюда же примыкают песни без

слов, сочиненные для эстрадно-симфонического оркестра – вальс «Весенний Ереван», «Двин» («Праздничный Ереван»), фокстрот «Огни Еревана», быстрый фокстрот «Приезжайте в Ереван»... К песням о Ереване примыкают многочисленные песни о родине – Армении, образующие отдельный тематический пласт песен на армянском и русском языках.

На втором месте – Москва. Спектр оттенков здесь также широк. «Город мира и весны», «Лучший город земли», «Москва-река», «Москвичка», «Огонь олимпиады», «Песня московских друзей», «Песня прилетела из Москвы», «По ночной Москве» и др.

Далее – остальные города и населенные пункты – в СССР и во всем мире, а вместе с ними и зарубежные страны, близкие и дальние. Характерны названия некоторых песен А. Бабаджаняна: «Куба», «Неаполитанская песня о гитаре», «Парижский снег», «Песня о Варшаве», «Песня о варшавянках», «Письмо в Югославию», «Помню Болгарию», фокстрот «В Карловых Варах», песни «Приезжай на Самотлор», «Песня о Костроме», «Песня об Ульяновске» и др. В тех же случаях, когда название города не указано, о конкретном месте можно догадаться или считать этот город зовущим и манящим: «Солнечный город», «Песня о двух городах», «Родные города», «Улицы больших городов» и т.д. Наконец, ряд песен композитора выглядит как призыв к путешествиям – «Кочевой народ», «Дорога дальняя», «Звездные капитаны», «Песенка пассажиров», «Себя стране отдам» и т.п.

Однако тяга к перемещениям в мировом пространстве, путешествиям и преодолению всевозможных границ (национальных, культурных, идеологических и т.п.) в творчестве А. Бабаджаняна проявилась не только и не столько в тематике, но в самом стиле его песен. С одной стороны, Бабаджанян не тиражировал тип песни общесоветской, сложившейся в своей основе еще в сталинское время; но, с другой – он не ограничивался и рамками армянской национальной специфики (которую можно было трактовать и шире – как закавказскую и вообще восточную).

Исследователи отмечают, что «в подавляющем большинстве <...> песен элементы собственно армянского мелоса естественно взаимодействуют с как будто и вовсе чужеродными для них элементами»¹². Среди «чужеродных» ритмов, широко используемых Бабаджаняном, – свинг, румба, бегин; элементы

¹² См.: Тероганян М. Арно Бабаджанян: Монография. М., 2001. С. 218.

блюза и рока (включая особенности твиста и шейка). В музыке Бабаджаняна армянское и закавказское соседствует с русским, европейским, латиноамериканским, афроамериканским... В результате песни Бабаджаняна выглядят во всех отношениях интернациональными и демократичными.

Впрочем, интернационализм песен Бабаджаняна был «обоюдострым». Известно, что одна из его наиболее известных песен – «Лучший город земли» – была запрещена к выходу в эфир самим Хрущевым. «Он был возмущен тем, почему де песня о Москве <...> написана в духе “американской музыки”?!» и требовал немедленного прекращения трансляции песни в исполнении М. Магомаева: в трубке было слышно, как этот “один человек” колотит кулаком по какому-то деревянному предмету...»¹³. Опальная песня надолго выпала из репертуара радио и телевидения СССР. Между тем осуществленный Бабаджаняном синтез национальной мелодии и «заморских» ритмов, джазовой или роковой обработки послужил толчком для все новых и новых «музыкальных путешествий» по миру, стремительно развивавшихся в культуре «оттепели» и размыкавших национальные и политические границы, делая мир все более и более открытым.

Мифологизированные представления шестидесятников о единстве мира «без границ», о потенциальном тождестве советского и западного человека, о культуре, объединяющей человечество, сегодня кажутся наивным предвосхищением глобализации. Однако, при всей своей фантастичности, эти мифы шаг за шагом приближали реальность, медленно и верно вызревавшую в период «оттепели».

¹³ См.: *Тероганян М.* Арно Бабаджанян: Монография. М., 2001. С. 216.

В.И. Мильдон

«Мы» как мифологическая форма русской мысли

Начну с оговорки: первичное «мы» (есть и вторичное, о нем скажу позже) – понятие не только русской культуры, но и универсальная категория любого архаического (племенного) общества. Отличительная черта России в том, что пристрастие к «мы» сохранилось дольше, чем в других странах Европы, и, разумеется, приобрело особые формы, хотя содержание его, подчеркиваю, носит типологический характер.

Что связывает племенное сознание с «мы»? В первую очередь то, что «мы» покровительствует божество и выделяет среди прочих, которые находятся в группе «они». Из книги пророка Исая: «Встань, светись, Иерусалим, ибо пришел свет твой, и слава Господня возшла над тобою. Ибо вот, тьма покроет землю и мрак – народы, а *над тобою воссияет Господь...*

И придут народы к свету твоему... (60, 1–3).

Отчетлив мессианский пафос древних евреев, и таково любое явление первичного «мы», в особенности, когда от политеистических форм оно переходит к монотеистической. Как раз этим Ветхий и Новый заветы близки, разница в том, что племенной монотеизм уступает конфессиональному: для первого существует избранный народ, для второго – избранная вера. Однако по-прежнему сохраняется деление мира на «мы» и «они», свойственное архаическому политеизму.

Я нахожу две причины подобной неподвижности сознания. Во-первых, вероисповедное избранничество, независимо

от конфессии, предрасполагает к такому делению. Во-вторых, произошло смешение неизжитого этнического (политеистического, языческого) духа с монотеистическим, сверхэтническим. В феврале 1912 г. на заседании Религиозно-философского общества кн. Евгений Трубецкой привел пример народного варианта разговора Христа и самарянки, причем Христос говорит, что он русский¹. Было бы интересно узнать, сколько православных в России до сих пор убеждены, что Христос русский.

И.В. Киреевский писал: «Западный человек... утратив веру во все убеждения, не из одного разума исходящие, вследствие развития этого разума потерял и последнюю веру свою в его всемогущество. Таким образом, был он принужден или довольствоваться состоянием полускотского равнодушия ко всему, что выше чувственных интересов <...> или должен был опять возвратиться к тем отвергнутым убеждениям...»²

«Полускотское равнодушие» у народов Запада? Почему так думает незаурядный русский человек, к тому же получивший образование на Западе? Потому что, вольно или невольно, выражает племенное мировоззрение, в нем действует не осознаваемая им сила племенной архаики, он не анализирует предмета (просвещение Европы и России), а подбирает доводы в пользу России, так сказать, «русскости» Христа.

Как всякая предвзятая мысль, и эта противоречит тому, что хочет доказать мыслитель. «Там [на Западе] внутренняя тревожность духа, при рассудочной уверенности в своем нравственном совершенстве; у русского – глубокая тишина и спокойствие внутреннего самосознания при постоянной недоверчивости к себе и при неограниченной требовательности нравственного усовершенствования; одним словом, там раздвоение духа, раздвоение мыслей, раздвоение наук <...> В России, напротив того, преимущественное стремление к цельности бытия внутреннего и внешнего, общественного и частного»³.

Вопреки фактам, вопреки собственной логике утверждается «тревожность духа» (т.е. какое никакое, а сомнение) и рассудочная уверенность (т.е. никаких сомнений); тишина и спокойствие –

¹ Старый и новый национальный мессианизм // *Трубецкой Е.Н. Избранное*. М., 1999. С. 300.

² *Киреевский И.В.* О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России, 1852. Полн. собр. соч. В 2 т. М., 1911. Т. 1. С. 179.

³ Там же. С. 218.

при постоянной недоверчивости к себе. Собственные настроения мыслитель перенес на психологическую характеристику целого народа с одной, разумеется, целью: доказать преимущества «мы» перед «они». Киреевский так и пишет в статье «Обзорение русской словесности за 1829 год»:

«...У нас еще нет литературы. Но утешимся: у нас есть благо – залог всех других: у нас есть надежда и *мысль о великом назначении нашего отечества!*»⁴

В чем же это назначение? «Чтобы целое Европы образовалось в стройное органическое тело... *нужен народ, который господствовал бы над другими* своим политическим и умственным перевесом»⁵.

Есть один аргумент, который затем не однажды появится в рассуждениях наших мыслителей – я имею в виду свойственное, согласно Киреевскому, русским «стремление к *цельности* бытия внутреннего и внешнего, общественного и частного».

Эта философия цельного знания, цельного бытия – краеугольный камень дальнейшего русского философствования. Само собой, носителем этого цельного знания может быть лишь один народ, одна культура, одна вера.

Поэтому логически естественно, когда вслед за объявлением русского народа умственно и политически господствующим над прочими и православие назвать единственной истинной верою. А.С. Хомяков: «Православие...есть *единственное истинное христианство* с началами жизни семейной и с требованиями сельской общины»⁶.

Характерная логика «мы»: все наше истинно, все чужое ложно. Такова мысль Хомякова: «По милости Божьей, *наша родина основана на началах высших, чем другие государства Европы...*»⁷

Типичная, говоря мимоходом, ветхозаветная (она же мифологическая) стилистика, только место Израиля заняла Россия.

Такова же мысль Вл. Соловьева в «Философских началах цельного знания» (1877). Он вводит понятие трех всемирно-исторических сил – Востока, Запада и России. «Восточный мир...

⁴ Киреевский И.В. О характере просвещения Европы и о его отношении к просвещению России, 1852. Полн. собр. соч. В 2 т. М., 1911. Т. 1. С. 38.

⁵ Там же.

⁶ Хомяков А.С. Об общественном воспитании в России, 1858 // Хомяков А.С. Полн. собр. соч. М., 1911. Т. 1. С. 350.

⁷ Там же. С. 369.

уничтожает самостоятельность человека и утверждает только бесчеловечного бога, западная цивилизация стремится прежде всего к исключительному утверждению безбожного человека, т.е. человека, взятого в своей наружной, поверхностной отдельности...»⁸

Задача третьей силы, полагает философ, «не в том, чтобы вырабатывать отдельные элементы жизни и знания, созидать новые культурные формы, а в том, чтобы оживить и одухотворить враждебные и мертвые в своей вражде элементы высшим примирительным началом...»⁹

Даже не зная наперед, что это за третья сила, догадываемся – русский народ. Соловьев подтверждает: «От народа – носителя третьей божественной потенции – требуется только свобода от всякой исключительности и односторонности <...> А эти свойства несомненно принадлежат племенному характеру славянства и в особенности национальному характеру русского народа»¹⁰.

Свобода от исключительности и в то же время особенность, то есть все-таки исключительность.

Позднее Соловьев отказался от идеи этнического избранничества. В публицистическом цикле «Национальный вопрос в России» (1883–1891) он писал в предисловии ко второму изданию (1888): «Россия обладает, быть может, великими и самобытными духовными силами, но для проявления их ей, во всяком случае, нужно принять и деятельно усвоить те общечеловеческие формы жизни и знания, которые выработаны Западной Европой. Наша внеевропейская или противоевропейская преднамеренная и искусственная самобытность всегда была и есть лишь пустая претензия; отречься от этой претензии есть для нас первое и необходимое условие всякого успеха...»¹¹

До Соловьева с такой отчетливостью подобные слова не произносились в нашем отечестве, что дает повод предположить: наконец додумались, что в общественной жизни «мы» содержит больше вреда, чем пользы; что мифологическое мышление должно быть преодолено, ибо в «мы» уничтожается как раз то, что делает человека человеком – индивидуальность.

И что же я читаю в статье (первоначально докладе) Соловьева «Русская идея» того же 1888 года? «Чтобы создать из индивидов

⁸ Соловьев В.С. Собр. соч. Второе издание. Т. 1. СПб., С. 282.

⁹ Там же. С. 283.

¹⁰ Там же. С. 284–285.

¹¹ Соловьев В.С. Соч. В 2 т. М., 1989. Т. 1. С. 262.

и народов *семью*, реальное *братство*, необходимо осуществить здесь, на земле *отеческий* принцип религии в церковной монархии, которая действительно могла бы объединить вокруг себя все национальные и индивидуальные элементы»¹². То же «мы», как бы ни говорил автор об индивидах. Братство, семья, отеческий принцип в практике XX столетия слишком дискредитировали себя, чтобы возлагать на них, феномены первичного, доиндивидуального «мы», какие-либо надежды.

Однако не это кажется мне главным в мысли Соловьева, а то, что он первый осознанно выразил злобредность национальной (мессианской) идеи. Неизвестно, как бы двинулось дело дальше, если бы не большевистский переворот, новый триумф первичного «мы» и – что с нынешней точки зрения кажется наиболее удручающим – возврат к тем принципам архаического, мифологического сознания, которые, исходя из умственного опыта В.С. Соловьева, были поколеблены.

Современный польский славист М. Брода пронципательно заметил: «Славянофильская соборность, народническая эмансипация народа или большевистская программа поглощения и обобществления личности коллективом представляются в... понимании свободы родственными»¹³.

Родственность состоит в том, что в основе названных явлений – от соборности до большевистского коммунизма – лежит принцип первичного «мы», исключаяющий какую-либо свободу. Она – феномен индивидуальный, не известный первичному, доиндивидуальному коллективизму. К. Аксаков писал о русской общине: она «есть союз людей, *отказавшихся* от своего эгоизма, *от личности своей* и являющих общее их согласие <...> В общине не теряется личность, но, отказавшись от своей исключительности для согласия общего, она находит себя в высшем очищенном виде...»¹⁴

Как же отказаться от личности – не воображаемо, на бумаге, а практически? Как, отказавшись от личности, я найду ее в высшем очищенном виде? То, о чем писал К. Аксаков, это даже не заблуждение, а бессмыслица, хотя и весьма характерная: обесмысливается *индивидуальное* существование и всячески превознесена *общинная* жизнь. В той же умственной стилистике Аксаков прибавляет: «Цель государства – сделать не нужной

¹² Соловьев В.С. Соч. В 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 240.

¹³ Брода М. Понять Россию? М., 1998. С. 41.

¹⁴ Аксаков К. Полн. собр. соч. М., 1861. Т. 1. С. 292.

совесть»¹⁵. Здесь государство понимается как все та же разновидность первичного, мифологического «мы», поэтому-то стало возможным суждение А. Хомякова в статье 1839 г. «О старом и новом»: «Понимая необходимость государства, никто не понимал его святости»¹⁶.

Что ж, святость государства – одна из решающих «констант» нашей истории. Поэтому-то неисчислимы человеческие жертвы, приносившиеся и приносимые государству. Совсем недавно с искренним воодушевлением пели: «Была бы страна родная, и нету других забот». В этом все дело: когда, кроме страны, других забот нет, когда государство свято, тогда жизнь невыносима, между тем государство есть всего-навсего средство, которое споспешествует каждому индивиду реализовать его жизненное назначение. Когда же государство – цель, тогда человек нужен только в качестве средства.

Прошедшее с тех пор время, безусловно, подтвердило ошибочность перечисленных взглядов. Да, впредь вероятны и, может быть, желательны коллективные формы существования, но это будет вторичное «мы», коллектив индивидов – людей, осознанно избравших систему взаимодействия. То же, что думали русские умы о соборности, общине, цельном знании, космизме – все это вариации доиндивидуального коллективизма, первичного «мы», в наши дни едва ли не самой вредной для человека формы жизни, поскольку индивидуальная непрочна и нуждается в постоянной поддержке – в этом и может состоять главная задача «вторичного коллективизма».

Ф. Степун писал: «Судьба есть основная форма отношения человека к человеку. Любовь, семья, нация – все это лишь ее спецификации. Она есть, таким образом, основная форма самоорганизации человечества. Это все та же форма личности, но взятая в ее динамическом аспекте. Судьбу обретает лишь та личность, которая... исполняет долг своего самораскрытия на протяжении всей своей жизни...»¹⁷.

Семья, нация, даже человечество должны стать продуктами личности, а не наоборот, как свойственно мифологическому сознанию, – вот что утверждает мыслитель. Такие слова никогда не имели смысла для подавляющего большинства людей на

¹⁵ Аксаков К. Полн. собр. соч. М., 1861. Т. 1. С. 625.

¹⁶ Хомяков А.С. Полн. собр. соч. Изд. четвертое. М., 1914. Т. 3. С. 27.

¹⁷ Степун Ф. Жизнь и творчество, 1913 // Степун Ф. Сочинения. М., 2000. С. 115.

Руси, в том числе образованных, ибо личность понималась как нечто бесконечно менее значимое рядом с человечеством, государством, народом.

Мессианская одержимость в качестве одного из рефлексивных первичного «мы» до тех пор не утратит своего вредоносного очарования, пока человек не осознает, что цель его жизни – он сам, а не абстрактная общность, как ее ни назови: нация, народ, человечество; пока не усвоит: если и нужно сохранить лексическое сочетание «национальная идея», то как предостережение, ибо на практике она всегда ведет к известному результату – мессианскому безумию.

В начале XXI в., имея за собой пять тысяч лет истории, оправданно говорить о безумии любого мессианизма, равно и о безумии первичного «мы». Минувшее столетие дало слишком много примеров (отличаясь от XIX, которое такими примерами беднее), куда ведет мессианский пафос как продукт мифологического мышления, хотя на взгляд нынешнего человека выбор путей весьма ограничен: ГУЛАГ или Освенцим.

В работе «Моисей и монотеистическая религия» Фрейд сообщает: с тех пор как он написал «Тотем и табу», он «больше не сомневался, что религиозные феномены не понять иначе, как по образцу хорошо нам известных невротических симптомов индивидуума, как возвращение давно забытых, многозначительных событий в праистории человеческой семьи...»¹⁸

По аналогии с этими словами я задаю вопрос: нельзя ли мессианскую одержимость в форме первичного «мы» сейчас считать невротическим симптомом и рассматривать тех, кто по сей день исповедует подобную идеологию, как больных людей, хотя отдаю себе отчет в том, что в области психических феноменов грань болезни и здоровья весьма подвижна.

Короче говоря, попробуем сформулировать задачу каждого из нас: преодолеть онтологический стереотип первичного «мы» – одно из главных препятствий на пути к подлинному обновлению России, а если использовать только что цитированные слова психоаналитика – и к ее выздоровлению.

¹⁸ Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. М., 1992. С. 183.

Е.В. Улыбина

Миф о гениальном безумце

Представление о связи безумия с «высшими способностями» человека существовало в европейской культуре с античных времен. Но собственно моду на противопоставление «безумного гения» и «безнадежно здорового обывателя (филистера)» ввели немецкие романтики. В Европе до эпохи романтизма в безумии не было принято видеть что-либо привлекательное, обладающее потенциальной ценностью. Безумие рассматривалось как нечто нежелательное, устрашающее. Согласно более гуманной точке зрения, «бедные безумные» заслуживали жалость, согласно более прагматичной – нуждались в жестких мерах, которые через страдания могли бы заставить их следовать моральному закону.

Романтики стали изображать психические расстройства как следствие слишком нежной и слишком чувствительной душевной организации, которая не выдерживает пошлости и ограниченности меркантильного бездуховного устройства мира. «В отличие от классиков они уже не способны были упорядочить космический хаос, подчинить разумному иерархическому порядку чувственно-эмпирический и интеллектуальный характер человека, укротить неразумие с помощью разума, привести к разумной гармонии теорию и практику, жизнь и смерть, здоровье и болезнь. Односторонние, “болезненные” отклонения в изображаемом ими развитии негативного, темных сторон кажутся им менее подозрительными, чем торжество предрешенных

состояний равновесия. Страдание становится двигателем любого развития»¹. Психические расстройства с этих позиций неизбежно должны сопутствовать таланту, а получить доступ к высшим истинам можно, лишь выйдя за пределы разума.

Идеи романтиков были подхвачены и получили развитие в трудах психиатров. Так, в работе «Гениальность и помешательство» Ч. Ломброзо, опираясь на собственные наблюдения и анализ особенностей личности некоторых великих людей, утверждал, что гениальность и болезнь имеют одну природу. «Если мы обратимся к решению вопроса – в чем именно состоит физиологическое отличие гениального человека от обыкновенного, то ... найдем, что по большей части вся разница между ними заключается в утонченной и почти болезненной впечатлительности первого»². Впечатлительность – это одновременно и хрупкость, болезненность, а в свою очередь, помешательство – это прямое, физиологическое следствие гениальности. «Меланхолия, уныние, застенчивость, эгоизм – вот жестокая расплата за высшие умственные дарования, которые они тратят, подобно тому, как злоупотребления чувственными наслаждениями влекут за собой расстройство половой системы, бессилие и болезнь спинного мозга, а неумеренность в пище сопровождается желудочными катарамми»³. Для Ломброзо это утверждение – безоценочно. Оно, скорее, несколько снижает образ гения, чем повышает ценность болезни. Сходных позиций придерживался и С. Кречмер, утверждавший, что «среди гениальных людей – по крайней мере, в определенных группах – психические заболевания и, в особенности, психопатические пограничные состояния встречаются определенно чаще, чем в среднем среди населения»⁴. Не заканчивается череда исследований, в которых гениальность прочно связывается с психической патологией. Можно назвать исследования В.П. Эфроимсона, совсем недавнюю работу А. Шувалова и многие другие⁵. Сложно назвать имя великого человека, который бы не был еще подвергнут патографическому исследованию и которому не был бы поставлен диагноз.

Во всех случаях пишущие выражают полную уверенность в тесной связи гениальности и безумия. Но при ближайшем

¹ Дернер К. Гражданин и безумие. М., 2006. С. 285.

² Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. Ростов-на-Дону. 1997. С. 19.

³ Там же. С. 24.

⁴ Кречмер С. Гениальные люди. СПб., 1999. С. 22.

⁵ Шувалов А. Безумные грани таланта. Энциклопедия патографии. М., 2004; Шумский Н. Врубель. Жизнь и болезнь. СПб., 2001.

рассмотрении видно, что рациональные основания для такой уверенности отсутствуют. Начиная с трудов Ломброзо работы, обосновывающие эту связь, строятся по единому образцу. В них используются два ряда примеров. В один ряд входят великие люди, имеющие зафиксированный диагноз (Ван Гог, Врубель, Нижинский и др.), в другой – великие люди, которым диагноз ставят сами авторы, опираясь на подробный анализ биографий, останавливаясь на многочисленных странностях, личностных проблемах и проч. Данная процедура называется патографией. В этом случае в разряд психически больных людей попадают практически все, например И. Кант с диагнозом шизофрении.

К сожалению, примеров для доказательства связи гениальности и безумия не достаточно, а реальных оснований, для того чтобы эта красивая гипотеза перешла в разряд теорий, нет. Во-первых, в настоящее время не существует убедительных исследований, в которых было бы показано, что частотность психических заболеваний среди гениев выше, чем в популяции в целом. Во-вторых, поиск «ненормальности» в личности человека, основанный на анализе фактов биографии, писем, дневников, свидетельств современников и проч. будет успешным в любом случае, идет ли речь о Канте, или о соседе-бухгалтере, всю жизнь прожившем по расписанию. Найти признаки психического расстройства можно с высокой вероятностью у очень многих людей.

Для того чтобы считать связь гениальности и безумия фактом, необходимо установить, что количество психических расстройств среди людей, обладающих творческими способностями, значимо выше, чем среди тех, кто такими расстройствами не обладает. Для этого нужно совершить несколько достаточно сложных процедур: вычислить уровень психических расстройств в генеральной совокупности (у населения в целом), вычислить уровень психических расстройств по выборке живущих гениев, а затем посчитать значимость различий уровня психических расстройств в этих двух выборках. И если в выборке гениев уровень психической патологии будет значительно выше, чем в выборке не гениев, то можно говорить о том, что гениальные люди действительно чаще, чем не гениальные, страдают психическими расстройствами. Но совершить эти вычисления чрезвычайно сложно по многим причинам. Нужно иметь: а) объективный критерий гениальности, применимый к современникам; б) объективный критерий психической болезни (или критерий психического здоровья). Ни одного, ни другого критерия сегодня не существует и вряд ли они будут предложены в ближайшее время.

Почему же представление о связи гениальности с помешательством получили такое распространение при отсутствии рациональных оснований? Популярность образа «гениального безумца» может быть объяснена рядом причин: стремлением «обывателя» несколько «снизить» образ великого человека интересом к психической болезни как к страшному и «непонятному» и, возможно, стремлением оправдать собственные «странности» и «пороки» предполагаемой связью с тонкой душевной организацией. Но, разумеется, это всего лишь гипотезы и необходимые эмпирические исследования для того, чтобы эти гипотезы подтвердить или опровергнуть. Однако можно предположить, что образ «гениального безумца» выполняет не только защитную функцию.

Устойчивость и распространенность этого образа, настойчивое внимание исследователей, пытающихся снова и снова доказать наличие патологических черт у великих людей и творческого потенциала у психотиков при отсутствии возможности использовать надежные средства проверки гипотез, заставляет думать о более важной функции этого образа, чем психологическая защита.

Рассмотрим более подробно природу описанного феномена – образа «гениального безумца» или «безумного гения». Чрезвычайно широкая распространенность в культуре, опора на конкретные примеры (наглядные образы) и эмоциональная амбивалентность (быть сумасшедшим – плохо, не одобряется, быть гением – хорошо, одобряется) позволяет отнести этот феномен к социальным мифам.

Понятие мифа, как и многие другие понятия в гуманитарных науках, не имеет единого содержания и единых, разделяемых всеми исследователями критериев. Существует множество определений мифа, которые принадлежат представителям разных научных школ, но если говорить об актуальной реальности европейской культуры, то понимание мифа, данное Р. Бартом, представляется наиболее продуктивным при анализе образа «безумного гения». Барт, рассматривая миф с семиотической точки зрения, определял его как вторичную знаковую систему, созданную над естественным языком – первичной знаковой системой. «То, что в первичной системе было знаком (итог ассоциации понятия и образа), во вторичной оказывается всего лишь означающим ... Миф как бы возвышается на ступеньку над формальной системой первичных знаков»⁶.

⁶ *Барт Р.* Мифологии. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. С. 239.

Так, образ конкретного человека, соединяющего гениальность и психическую болезнь, превращается в знак, в котором каждое из свойств, гениальность и помешательство соединяются в единое образование, становятся целостным означающим. А означаемое, к которому отсылает означающее, не имеет определенной словесно выраженной представленности. Оно является смыслом, предлагающим этот образ. К смыслу данного образа мы еще вернемся.

Теория мифа, предложенная Бартом, очень близка идеям создателя общей семантики Альфреда Кожибского. Согласно автору фразы «карта не есть территория», реальность (территория) несловесна, человек всегда имеет дело с индивидуальными объектами, которые он объединяет в результате построения системы абстракций, закрепленных в языке. Кожибский исходил из того, что все, что имеет наша психика – это нейронную активность, обеспечивающую обратную связь результатов наших действий с реальностью, и слова, обобщающие опыт психической активности. В силу исторической и индивидуальной инерции мы склонны отождествлять слова с реальностью, принимая создаваемые ярлыки за действительные вещи. Кожибский в работе «Наука и психическое здоровье» (*Science and Sanity*), опубликованной в 1933 г., утверждал, что механизм отождествления порядков абстракций, естественный на очень примитивной стадии развития человека, когда слово отождествляется с вещью, сохраняется в языке, что обычно не рефлексруется людьми. Именно это смешение и является причиной формирования ошибочных суждений, незрелых теорий и психических расстройств⁷. К продуктам смешения карты с территорией относятся и мифы в понимании Барта. В этом случае слова становятся представителями реальности, формируя ту самую карту, которая воспринимается как фрагмент реальной территории.

Барт называет этот уровень метаязыком, то есть надстраиваемым над первичными языковыми средствами. Однако, как было отмечено семиологами (У. Эко, И. Пеццини и др.) и признано впоследствии самим Бартом, понятие метаязыка было использовано им некорректно, – правильно, применительно к анализируемым явлениям, было бы говорить о коннотации. Метаязык используется как средство рефлексии, описания пер-

⁷ *Korzybski A. Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics (International Non-Aristotelian Library). 1995.*

вичного языка, а коннотация создает добавочные смыслы, присоединяя их к первичным⁸. Уровень метаязыка характерен для научного познания и для самоанализа, позволяющего описывать собственные переживания, процесс решения задачи, классифицировать объекты и проч. В метаязыке сохраняется представление об условности наименования. Более точным видится утверждение Барта о том, что «миф похищает язык». Похищение происходит за счет того, что означающее теряет условную связь с означаемым, и некоторая информация становится безусловным выразителем совершенно определенного чувства, идеи, значения. Но при этом связь между означаемым и означающим начинает рассматриваться как естественная, произвольная, вытекающая из самого характера изображенного объекта. «Означающее в мифе предстает в двойственном виде, будучи одновременно смыслом и формой... При превращении смысла в форму из него удаляется все случайное; он опустошается, обедняется, из него испаряется всякая история, остается лишь голая буквальность... смысл низводится до состояния формы, языковой знак – до функции означающего в мифе»⁹. Из образа «безумного гения», иллюстрируемого историей жизни Врубеля или Ван Гога, выпадает знание об отрицательной связи уровня психического расстройства и творческой продуктивности и остается лишь «голая буквальность», свидетельствующая о том, что «художники – ненормальные». Миф, в понимании Барта, ничего не скрывает и ничего не демонстрирует, «он деформирует, его тактика – не правда и не ложь, а отклонение... не желая ни раскрывать, ни ликвидировать понятие, он его натурализует... означающее как бы обосновывает собой означаемое»¹⁰.

Эта трансформация заключается, в частности, в переводе создаваемых образов (созданных семиотических конструкций) в разряд естественных категорий. Предметом анализа Барта были образы массовой культуры, но он подчеркивал, что превращение языка в миф есть общезыковое свойство. В языке «уже имеется некоторая предрасположенность к мифу – зачатки специфического знакового аппарата, призванного делать явной

⁸ *Korzybski A. Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics (International Non-Aristotelian Library). 1995. С. 18.*

⁹ Там же. С. 242.

¹⁰ Там же. С. 255.

ту интенцию, для которой он применяется»¹¹. Это подтверждается и многочисленными эмпирическими исследованиями, а именно: «наивные испытуемые дифференцируют социальные категории по принципу “естественного деления”, что соответствует форме мышления, согласно которой категории, как считается, являются дискретными, неизменными, биологически базированными, основанными на определении признаков, и исторически инвариантными. Это онтологическое предположение о природе человеческого изменения очень устойчиво, и распространяется на многие формы различия»¹². Противопоставление естественных и искусственных категорий основано на признании того, что референты естественных категорий являются более или менее реальными сущностями, имеющими объективные границы. Традиционным примером естественных категорий принято считать, например, цвет: для красного, синего и проч. цветов можно указать точное значение цветовой волны. Но такие категории, как шизофрения и депрессия, к естественным не относятся. Все мы в том, что не является нашей специальностью (иногда и в собственной профессиональной деятельности)¹³, имеем склонность считать, что существующая сейчас система понятий отражает реальность, а не наш способ эту реальность описывать. В этом случае созданная людьми система категорий воспринимается как «естественная категория», как часть территории.

Срабатывает, – указывает Барт, – главный принцип действия мифа: превращение истории в природу, условного в безусловное. Это происходит следующим образом. Содержанию, выраженному в дискретной форме, придается статус континуальной формы. То, что могло быть расчленено на отдельные понятия и суждения, подкреплено доказательствами, становится «просто убедительным», действует непосредственно, через вызываемые ассоциации, соединение означаемого и означающего в единое целое.

¹¹ *Korzybski A. Science and Sanity: An Introduction to Non-Aristotelian Systems and General Semantics (International Non-Aristotelian Library). 1995. С. 258.*

¹² *Haslam, Nick, Louis Rothschild, and Donald Ernst. Essentialist Beliefs about Social Categories. British Journal of Social Psychology. N 39. 2000. P. 113–127.*

¹³ *Ahn W., Flanagan E., Marsh J. K., & Sanislow C. Beliefs about essences and the reality of mental disorders. Psychological Science. 2006. N 17. P. 759–766; Kim N. S. & Ahn W. The influence of naive causal theories on lay concepts of mental illness. American Journal of Psychology, 2006. N 115. P. 33–65.*

Применительно к связи представлений о гениальности и безумии ее обоснование подменяется конкретным образом «безумного гения». Этот образ теряет статус конкретного и приобретает свойства всеобщего. То, что свойственно конкретному психически больному и одновременно гениальному художнику Врубелю, становится атрибутом общего понятия «гений». Гениальный безумец превращается в означающее, которое отсылает к романтической идее иррациональности творчества и осуждения социальных рамок и норм, что можно считать смыслом данного образа. В этом случае популярность мифа о гениальном безумце должна была бы отражать привлекательность безумия как такового.

Однако параллельно с распространением представлений о неизбежной связи высоких способностей с психическими расстройствами происходило все более жесткое нормирование социальной и психической жизни человека на основе все большей власти психиатрии. Согласно исследованиям М. Фуко, в современном обществе именно категория безумия определяет содержание нормы и влияет на жизнь каждого, прежде всего через характер медицинских и правовых актов. То, что мы подразумеваем под нормой, является искусственным конструктом, созданным именно на основе «образа безумия». «И как же сформировался образ этого человека? Только в результате психиатрического и медицинского знания и психиатрической “нормализующей” власти»¹⁴.

К XX в. власть внешних границ и жестких правил, по мнению Фуко, сменилась более мягкой, но одновременно сильной и масштабной властью, когда психиатрия получила возможность практически неограниченного вмешательства в жизнь людей начиная с раннего детства. Произошло расширение власти психиатрии, которая сделала предметом своего внимания и своих «решений» практически всю жизнь каждого человека – детство, сексуальность, область соблюдения норм. «Расизм, который рождается в психиатрии конца XIX в., это расизм в отношении индивидов, которые, будучи носителями состояния, особого рода отметины или недостатка, могут ни от чего не зависящим образом передать своим потомкам непредсказуемые последствия болезни, которые они несут в себе»¹⁵. То, что раньше расценивалось как хулиганство или преступление, сегодня можно считать «асоциальной психопатией». Фуко называл это патологизацией нормы. «Психиатрия превращается в общую инстанцию

¹⁴ Фуко М. Интеллектуалы и власть. М., 2002. С. 19–92.

¹⁵ Фуко М. Ненормальные. СПб., 2004. С. 376–377.

анализа поведенческих проявлений ... Психиатрия становится общей инстанцией контроля над поведением, постоянным судьей над поведением в целом...»¹⁶.

Как представляется, смысл мифа о гениальном безумце имеет отношение к важнейшим вопросам нормы и границ нормы, связанным с процессами понимания человеком самого себя, процессам самокатегоризации. Согласно автору теории самокатегоризации Дж. Тернеру, создавая социальные категории, человек строит образ самого себя. В основу теории самокатегоризации, по словам Тернера, положен анализ «Я» и отношений между «Я», социальных норм и социального контекста. «Один из аспектов «Я» – когнитивный аспект, система представлений о себе, которые человек использует, чтобы определить себя. Понимание самого себя можно рассматривать как самокатегории, или самокатегоризации: когнитивные группировки присущих самому себе признаков и представление самого себя как идентичного, аналогичного, эквивалентного некоему определенному классу стимулов, отличному от другого класса стимулов»¹⁷.

Основным принципом теории самокатегоризации считается принцип метаконтраста, в соответствии с которым категория задается особенностями группы сравнения. Следовательно, характеристики группы сравнения приобретают особое значение. Самокатегоризация – это «активный, динамичный процесс, компаративный по своей сути, вариабельный, контекстуальный и соотносенный с определенной системой отсчета»¹⁸. Активность процесса самокатегоризации заключается, в частности, в том, что в результате не только изменяется представление человека о себе, но и изменяется сама социальная реальность.

Наше знание о себе может быть представлено как система социальных категорий, которые мы к себе применяем. Социальные категории – это категории, которые структурируют социальную реальность, определяют положение человека в социальной системе, задают «сетку координат». К ним относятся категории возраста, пола, социального положения, семьи, родственников, этнической принадлежности, а также категории врожденного/приобретенного, нормы и патологии, болезни и здоровья.

Они, как правило, включают в себя опору на некоторые объективные признаки, но обладают высокой культурно-исторической изменчивостью и имеют слабо дифференцированные границы.

¹⁶ Фуко М. Ненормальные. СПб., 2004. С. 366.

¹⁷ Тернер Дж. Социальное влияние. СПб., 2003. С. 216–217.

¹⁸ Там же. С. 222.

Если говорить о социальной реальности и социальных категориях в терминах соотношения карты и территории Кожибского, то придется признать, что в этом случае карта и территория взаимно зависят друг от друга, и существуют процессы, за счет которых карта (система социальных категорий) изменяет территорию (социальную реальность и личность человека). Как корабль назовете, так он и поплывет! То есть, от того, как человек определяет себя, с чем сравнивает, где проводит границу, зависит и то, чем он в реальности является.

Возвращаясь к мифу о гениальном безумце, отметим, что он включает в себя такие категории, как «психическое здоровье», «психическая болезнь», «гениальность». Они занимают важное место в процессе самокатегоризации и вместе с тем воспринимаются большинством людей как естественные категории, содержание которых очевидно.

Обычно мы не затрудняем себя поисками точных непротиворечивых определений очень многих понятий, воспринимаемых как естественные категории, например, «мужчина», «женщина», «родственник», «псих» и проч. Данные понятия кажутся интуитивно ясными до той поры, пока не возникает необходимость построить дифференциацию между ними. Оказывается, что это совсем не просто. Так, в известной игре судье (экзаменатору) нужно, задавая письменные вопросы игрокам, решить, кто из них мужчина, а кто женщина, при условии, что один из них, допустим, мужчина, стремится выдать себя за женщину. Игроков судья не видит, они сидят в других комнатах. Экзаменатор может задавать следующие вопросы: «Скажите, пожалуйста, какой длины ваши волосы?». Если вопрос попал к мужчине, стремящемуся ввести экзаменатора в заблуждение, тот может ответить что-нибудь, вроде, «мои волосы коротко пострижены и самые длинные прядки длиной около девяти дюймов»¹⁹. В этой игре судье и игрокам приходится опираться на свое представление о том, чем могут отличаться ответы мужчины и женщины и выбирать наиболее надежные критерии. В приведенном примере игрок исходит из того, что женщинам в большей степени, чем мужчинам, свойственно употреблять уменьшительные суффиксы. Данную игру можно очень легко воспроизвести, и опыт покажет, что найти эти критерии достаточно сложно.

Именно на игру про различие мужчин и женщин ссылался Алан Тьюринг для того, чтобы прояснить суть своего знаменито-

¹⁹ Тьюринг А.М. Вычислительные машины и разум // Глаз разума: Сб. ст. / Под ред. Ховштадтер Д., Денет Д. Самара, 2003. С. 48.

го теста. В 1955 г. в статье «Вычислительные машины и разум» (Computing Machinery and Intellegence), опубликованной в журнале «Mind», Тьюринг, рассуждая о возможности создания искусственного интеллекта, заявил, что, если мы не можем различить А и В, то, значит, $A = B$, если мы не сможем найти различия в мышлении человека и машины, то, значит, созданная машина мыслит как человек. Операционализируя свое утверждение, Тьюринг и предложил этот тест, процедуру, позволяющую сравнивать результаты мышления машины и человека. По условиям теста судья (человек, принимающий решение о различии) переписывается с двумя собеседниками, один из которых – человек, другой – компьютер. Судья по результатам переписки должен определить, кто есть кто, а каждый из собеседников стремится, чтобы человеком признали его. Тьюринг утверждал, что, если судья не сможет отличить ответы человека от ответов машины, следует признать, что различий в мышлении человека и мышлении машины не существует. Тьюринг полагал, что к 2000 г. компьютер с оперативной памятью 119,2 МБ в ходе 5-минутного теста сможет обмануть судей в 30% случаев. Но до настоящего времени тест Тьюринга еще не пройден, правда, и условия испытания постоянно усложняются.

Тест Тьюринга интересен не только в контексте споров о природе искусственного интеллекта. Представляется, что лежащая в его основе модель имеет гораздо более широкое значение, объясняющее характер взаимодействия карты и территории в социальной реальности.

Структура ситуации (теста Тьюринга и этой игры) включает в себя следующие элементы: 1) судью, задающего вопросы; 2) машину, отвечающую на вопросы, и стоящих за ней людей, написавших для этой машины программу; 3) карту, на которую нанесены границы предметных областей «человек» и «машина»; 4) территорию, в качестве которой выступает представление человека о себе самом.

В принципе, тест Тьюринга может быть пройден или не пройден только в том случае, если есть возможность построить карту, отражающую реальные границы территории. Если можно будет определенно сказать, что вот эта граница относительна, и искусственный интеллект, не отличный от человеческого, может быть создан (то есть можно построить абстракции более высокого порядка, на которых этих границ нет), а вот эта граница – абсолютна и непреодолима. Это предполагает, что вообще возможна полная и окончательная карта предметной области «человек»,

и данная территория – предметная область «человек» – независима от карты, от самокатегоризации. Но в тесте карта устроена так, что сформулированное различие (нанесенная граница) изменяет территорию. Как было отмечено выше, самокатегоризация динамична, контекстуальна и компаративна. Проведение границ, формулировка различий изменяют и человека. Хотя судья и создатели машин имеют одну и ту же карту, но карта судьи меняется быстрее.

Например, если судья считает, что машина не может ошибаться, то ответ «5» на вопрос «Сколько будет 2×2 ?» он сочтет ответом человека. Но вслед за формулировкой такого рода вопросов изменяются и действия тех, кто создает машину. Они задают в программе опцию неверных ответов, и на следующем шаге машина начнет делать арифметические ошибки, сходные с ошибками человека. Эта граница перестает разграничивать категории (перестает работать), что изменяет карту и заставляет искать новые границы.

Вычислительная техника и развивается, в частности, вслед за развитием знаний о психике человека. Показательна история разработки принципа нейронных сетей компьютера. В 1943 г. У. Маккалох (W. McCulloch) и У. Питтс (W. Pitts) в работе «Логическое исчисление идей, относящихся к нервной деятельности» предложили математическую модель нейрона и сформулировали принципы построения искусственных нейронных сетей согласно разработанной ими модели функционирования головного мозга. Далее психолог и физиолог Дональд Хебб в 1949 г. описал процесс обучения как результат формирования новых связей в сети нейронов головного мозга. В 1957 г. физиолог Ф. Розенблатт (F. Rosenblatt) предложил свою модель нейронной сети — перцептрон и созданную на ее основе архитектуру первой в мире модели нейрокомпьютера Mark. Затем биофизик Дж. Хопфилд (J. Hopfield) в 1982 г. предложил более совершенную архитектуру нейронной сети, моделирующую ассоциативную память человека. Отметим, что все эти исследования касались изучения психики человека. А в 1985 г. появились первые коммерческие нейрокомпьютеры, например Mark III фирмы TRW (США), в которых был использован принцип нейронных сетей.

Иначе говоря, судья, опирающийся на представление об отсутствии в памяти машины ассоциативных связей, проиграет на следующем шаге, когда устройство машинной памяти будет преобразовано в соответствии с тем, что стало известно о памяти человека. Сформулированное различие между категориями

в данном случае является основанием для того, чтобы изменилось содержание категорий и это различие потеряло актуальность. В результате судья (человек, стремящийся построить представление о себе как отличающемся от машины) вынужден строить новые границы, которые также будут преодолены создателями машины, и эти границы тоже изменяют содержание категории «человек». Различия в мышлении человека и машины, выявленные таким образом, становятся основанием для совершенствования «харда и софта», машин и программного обеспечения. Накопление знаний об устройстве психики человека и процессах мышления позволяет постоянно усовершенствовать машину.

Но пока совершенствуются машина и программа, изменяется и знание о природе человека и сам человек, так как тот, кто знает о своих ограничениях, уже не совпадает с этими границами. Судья, задавая следующий вопрос, учитывает произведенные в машине модификации и вынужден искать новые критерии, развивая, таким образом, представление о том, как мыслит человек.

Подобные задачи интересны тем, что в процессе их решения игроки вынуждены воспроизводить имеющиеся у них представления о содержании понятий «человек», «машина», «мужчина», «женщина» и др. Эти понятия не являются «естественными категориями», не существует единственно правильного, созданного раз и навсегда содержания этих понятий. В процессе формулировки точных дефиниций происходит изменение содержания определяемого понятия. Тест Тьюринга – это частный случай общего механизма производства знаний человека о себе. Компьютерный интеллект не является единственным элементом, с которым мы себя сравниваем для того, чтобы понять, кем мы являемся. Для того чтобы изменения «территории» происходили, необходимо отсутствие жестко закрепленных различий между категориями (элементами сравнения) и стремление эти различия построить.

В случае мифа о гениальном безумце речь идет о категориях нормы и патологии, границы между которыми институционально закреплены в медицинских документах. Но вместе с тем эти границы чрезвычайно подвижны. В XX в. международная классификация болезней (МКБ), включающая и описание психических заболеваний, изменялась уже десять раз.

Изменение происходит по разным причинам, но необходимо признать большой вклад, вносимый эмоциональной сакрализацией безумия. В отношении психической патологии в европейской культуре действуют две противоположные тенденции.

Одна из них, описанная М. Фуко, состоит в репрессии всего, что отличается от нормы, и сближения патологии с преступностью. Но одновременно существует и противоположная тенденция, заключающаяся в сакрализации безумия, борьбе с психиатрией как таковой и проч.

Эта тенденция имеет своих сторонников среди психиатров. К. Ясперс еще в психиатрической работе «Общая психопатология», рассуждая о сложности определения границ здоровья и болезни в области душевной жизни, отмечал потенциальную продуктивность психических расстройств. В 1913 г. он писал, что «безумие и психопатия обретают человеческое измерение в тех случаях, когда в человеке обнаружено сознание пропасти, которая есть в нем, когда он уже не верит в возможность справедливого устройства мира, когда в нем не осталось идеальных представлений о «человеческом», когда в нем нет отчетливой мировоззренческой позиции. Безумие и психопатия – это та действительность, в контексте которой проявляются возможности, скрываемые здоровым человеком от самого себя. Здоровый человек оберегает себя от этих возможностей. Но здоровый человек, держащий границы своей души открытыми, исследует в психопатологических явлениях то, что он сам – потенциально – собой представляет, или то чуждое и далекое, что становится для него существенным как послание из-за этих границ»²⁰. Безумие – это иные возможности, утверждает Ясперс, и для здорового человека полезно не отвергать того, что может дать опыт душевнобольных. А значит, состояние болезни имеет особую ценность. Доказательства, на которые опирается Ясперс, вполне традиционны. «Верим ли мы в подлинность этой разверзающейся глубины, этого божественного сознания, которым наделены лишь подобные душевнобольные?»²¹ – задает риторический вопрос автор. В качестве аргумента, который бы заставил верить этой разверзающейся глубине, он указывает на падение духовности, на то, что мы живем во «времена людей, отличающихся умышленной скромностью и поддельной, оформляющей вакхический опыт дисциплиной». В этих обстоятельствах «шизофрения является условием некоей подлинности в тех областях, где в не столь развязные времена и без шизофрении могла сохраняться подлинность восприятия и изображения»²². Логика такого утверждения

²⁰ Ясперс К. Общая психопатология. М., 1997. С. 938–939.

²¹ Там же. С. 237.

²² Там же.

понятна. Мнения о том, что безумие обладает ценностью, обычно обосновывается отрицательной оценкой «нашего времени» как лишенного духовности, нравственности и проч. Если мир устроен плохо, то быть адекватным этому плохому миру – недостаточно. Несоответствие плохому, если следовать формальной логике, – правильно. Необходимо выйти за пределы разумного мира и найти там то, чего недостает разуму. И это должно быть что-то, обладающее вечной трансцендентной ценностью. «Такие люди – благо для нас, если мы воспринимаем этот зов их экзистенции, этот импульс самосохранения – и если мы находим в их работах, как и во всем, что рождено подлинным, взгляд в абсолютное, которое всегда скрыто и открывается лишь в таких предельных воплощениях»²³. Проследим за характером аргументации. Есть некоторое явление – содержание бреда. Содержание противоречит тому, что доступно нормальному восприятию и мышлению. О ценности содержания бреда мы ничего достоверного принципиально не можем знать. Но именно потому, что это содержание непроверяемо разумом, делается вывод о том, что оно открывает доступ к чему-то более высокому.

Идеи ценности безумия поддерживает сформировавшееся в середине XX в. движение «антипсихиатрии». Одним из его лидеров стал психиатр Р. Лэйнг, пытавшийся создать собственный метод работы с больными, при котором отсутствовало бы принуждение и больным предоставлялась бы возможность «пройти через психоз». Согласно Лэйнгу, проблема заключается во все усиливающемся несовершенстве современной культуры. «Мы живем в век тьмы. Состояние нынешней тьмы есть состояние греха – то есть отчуждения, или отстранения, от внутреннего света»²⁴. Преодоление этой греховности возможно, по мнению Лэйнга, лишь путем обращения к внутреннему опыту непосредственного переживания присутствия Бога, непосредственного переживания веры. Но этот опыт доступен только тем, кого общество считает больным. «Быть сумасшедшим не значит обязательно быть больным, несмотря на то, что в нашей культуре эти две категории смешиваются ... Переживание, которое личность может испытывать, пока для других она является просто сумасшедше-больной, может быть для нее настоящей манной небесной»²⁵. А значит, болезнь обладает особой ценностью для окружающих как

²³ Ясперс К. Общая психопатология. М., 1997. С. 238.

²⁴ Лэйнг Р. Расколотое «Я». М., 1995. С. 310.

²⁵ Там же.

потенциальное средство спасения человечества от болезни духа. «Сумасшествие – не обязательно разрыв. Оно может стать также и прорывом. Потенциально это освобождение и обновление, но также порабощение и экзистенциальная смерть»²⁶. В качестве доказательства Лэйнг ссылается на опыт мистиков и религиозных мыслителей, он рассматривал сумасшествие как прорыв к иному миру, как способ непосредственного переживания трансцендентных ценностей. И совершенно закономерно сделал вывод о том, что безумие не надо лечить, необходимо присоединяться к бреду и помогать впадшему в психоз человеку проходить внутренний духовный путь.

Лэйнг в сотрудничестве с А. Эстерсоном и Д. Купером основал Кингсли Холл – «антигоспиталь», общину, в которой шизофреники и врачи жили вместе, без какой-либо иерархии. Его идеи вошли в моду. «Эта романтическая, но бессмысленная теория в 60-е годы отвечала духу многих радикалов»²⁷. Стоит отметить, что «Лэйнг не предлагал уничтожить психиатров как класс, тем более что сам считал себя психиатром и психотерапевтом. Однако он предпринял попытку создания радикально иной системы помощи душевнобольным»²⁸. Попытка не удалась, община распалась, а с начала 70-х Лэйнг перестал писать о психопатологии, что объясняют разными причинами. Как отмечает Э. Торри, «с возрастом Лэйнг все больше разочаровывался в своей теории и начал пить»²⁹.

Близкую позицию занимал психиатр и философ медицины Томас Зац (Thomas Stephen Szasz), утверждавший, что психических болезней не существует, если нет органических нарушений. Зац, в полном согласии с Фуко, отмечал, что понятие болезни применительно к безумию – это всего лишь метафора, следствием которой стало размещение «сумасшествия» в рамках медицины. «В действительности, бесчисленные “проблемы существования” – многие из которых *prima facie* являются следствием конфликтов, связанных с личными амбициями, моральными ценностями, социальным контролем и подобными психологическими и социальными факторами, – классифицируются как психические болезни. Однако их столь же трудно свести к патологическим

²⁶ Лэйнг Р. Расколотое «Я». М., 1995. С. 310.

²⁷ Торри Э.Ф. Шизофрения. СПб., 1996. С. 222.

²⁸ Загородная Е. Лэйнг горечи и крепкой закваски. Предисловие переводчика // Лэйнг Р.Д. «Я» и Другие. М., 2002. С. 10.

²⁹ Торри Э.Ф. Шизофрения. СПб., 1996. С.222.

неврологическим или нейрофизиологическим процессам или “объяснить” наличием таких процессов, как и многие другие паттерны поведения человека, которые не маркируются как психические заболевания»³⁰.

При некотором сходстве между взглядами Ломброзо и Ясперса, Лэйнга, Заца и других сторонников признания ценности безумия, есть существенное различие. Если Ломброзо строил доказательства своей теории на анализе психических заболеваний тех, кто уже проявил гениальность в совершенно конкретных продуктах, то Лэйнг, вслед за Ясперсом, утверждает, что сама болезнь и продукты бреда являются ценными. Можно заметить, как возрастает ценность безумия. От признания неизбежности болезни как платы за гениальность – к утверждению, что безумие открывает доступ к иным мирам, недоступным греховным обывателям.

Идеи антипсихиатрии являются крайностью и мало пригодны для реального внедрения в практику. Но они существенно изменяли и изменяют социальную реальность, привлекая внимание общества к нарушению прав душевнобольных, стимулируя гуманизацию психиатрии и постоянный пересмотр критериев нормы и патологии. Наряду с мифом о гениальном безумце они способствуют более внимательному отношению к тем, кто чувствует и ведет себя иначе.

Иллюстрацией происходящих изменений может служить история, показанная в известном фильме Б. Левинсона «Человек дождя». Один из его героев, Чарли, внезапно узнает, что у него есть старший брат, Раймонд, аутист, которому умерший отец завещал все огромное состояние. Раймонд живет под присмотром врачей, в специальной клинике. Бизнес Чарли идет плохо, и он похищает брата из больницы, стремясь получить справедливую, на его взгляд, часть наследства. За время совместного путешествия происходит много событий, но Раймонд остается таким же, как и был, общение с братом и его девушкой не вызывает у него особых чувств. Он не стал более адаптированным и возвращается в больницу. Однако Чарли меняется. Общение с аутистом пробуждает у него братские чувства, учит понимать и ценить других.

История институционализации безумия, описанная Фуко, началась с жесткой сепарации больных и здоровых. Постепенно

³⁰ Зац Т. Миф о психической болезни // Корсини Р., Ауэрбах А. Психологическая энциклопедия. М., 2005. С. 453.

граница между нормой и патологией становилась все более относительной. Немаловажную роль в этом процессе сыграла «Психопатология обыденной жизни» Фрейда, показавшая принципиальную близость психических реакций тех, кого принято считать здоровыми, и тех, кто имеет диагноз. За последние десятилетия в значительной степени изменились в сторону либерализации критерии обязательной госпитализации людей с психическими расстройствами, постоянно пересматривается психиатрическая таксономия.

Распространение идей ценности безумия не приводит к реальному повышению ценности душевных расстройств. Вклад этих идей заключается в изменении самого общества, которое, будучи вынужденным постоянно пересматривать границы нормы и патологии, изменяет и представление о человеке в целом.

Барт, говоря о мифе, отмечал, что «мифология несомненно есть способ быть в согласии с миром – не с тем, каков он есть, а с тем, каким он хочет себя сделать»³¹. Миф прерывает процесс познания реальности, заменяя его предъявлением того, что хотелось бы видеть как реальность. Приведенные Бартом примеры вполне убедительны. Миф похищает язык, – утверждал Барт. Но в этом похищении содержится не только отказ от рефлексии. Как представляется, в некоторых случаях сконструированные таким образом мифы не останавливают познание, а запускают механизм бесконечного продуцирования содержания, ускользающего от знаковой категоризации.

³¹ Барт Р. Мифологии. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1996. С. 284.

М.В. Любвич

Теория «невмешательства» в натурфилософии итальянского неореализма

Третья ипостась онтологии

Судьба «нового итальянского кино», именно так именовавшегося в прогрессивную эпоху национального духовного подъема искусства, во многом повторяет дуализм извечной теоретической базы, согласно которой кинематограф развивался сразу по двум ответвлениям: созерцательному (диегесис) и подражательному (мимесис).

Эта схема по-разному варьировалась в своих формулировках, отражая парадигму времени, которому принадлежала. У А. Базена в статье «Эволюция киноязыка» мы находим разделение режиссеров на «верующих в реальность» и «верующих в образность», у З. Кракауэра в его книге «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» – оппозицию Люмьера и Мельеса как противопоставление естественного запечатления фантастическому компоненту кино.

Подходя к теоретическим и практическим проблемам итальянского неореализма, необходимо апробировать устоявшиеся постулаты на новом аудиовизуальном материале, ставящим иные вопросы не только теоретического, но и социально-политического характера, что обозначает итальянский неореализм как кино максимальной интеграции понятий «реализм» и «реальность».

Опыт прошлых работ практически подтвердил гипотезу о влиянии течений модернизма (экспрессионизм и импрессионизм) на эстетику кинематографа США с обозначением перспективы дальнейшей эволюции элементов европейского искусства в этом художественном и культурном пространстве. Ассимиляция природы живописной традиции европейцев с историческим развитием Запада привела к удивительным результатам, позволившим выявить активную роль модернистских стилей в структуре направлений американского кино, таких как «гангстерский фильм» и «film noir». В процессе анализа мы также обнаружили правомочность применения философских концепций структурализма и постмодернизма в контексте американского довоенного кино: башляровские размышления о мифологической функции грезы были продуктивно использованы в развертывании прустовской «непроизвольной памяти» (воспоминания из образа) на примере личности Хамфри Богарта, человека со стертой судьбой. Все это исходило из постмодернистских изысканий Делеза на материале бергсоновской классификации типов памяти («*vita activa*» (жизнь деятельная) и «*vita contemplativa*» (жизнь созерцательная)). То, что для одной национальной природы являлось неотъемлемой частью представлений о ней, для постороннего типа мышления Запада развернулось как движущий философский дискурс, открывающий ранее скрытые клапаны в образовании направлений кинематографа США.

Обозревая адаптацию «прозрачного» стиля к различным эстетическим формам, стоит уделить особое внимание актуализации этой теории в комплексном развитии киноязыка и истории в целом. Эпистема модернизма закономерно породила множество направлений в сфере искусства, философии и психологии, вывела новейшие методологические модели освоения строящейся «культуры ужаса», интенции самоуничтожения. XX век оказался исключительным: он помещает индивида перед зеркальным отражением его самого в надежде найти ответ в самопостижении (фрейдизм и неофрейдизм). Зачастую такой метод приводит лишь к усугублению субъективного состояния из-за недостаточности волевого усилия, которое могло бы подвести человека к собственному пределу. Воля – последнее, на что может надеяться личность в границах двадцатого столетия. Это полноценно отражено в раннем экзистенциализме Кьеркегора, волюнтаризме Шопенгауэра, нигилизме Ницше и феноменологической онтологии Сартра (атеистический экзистенциализм) как максимально напряженной стадии философских исканий. Соответствуя

сложившейся парадигме, возникающие теоретические схемы ложатся на эпоху, обретая все новые и новые коннотации согласно историческим и культурным рамкам.

Имея дело с конкретными моделями теории кино, а именно с теорией «невмешательства» (или «эстетикой невмешательства») А. Базена, важно прочертить линию эволюции этой идеи в истории кино, посмотреть, каким образом созерцательное противопоставлялось деятельному применительно к совершенно разным стилям и направлениям. В 40-х гг. XX в. (время проявления неореалистических фильмов) теория, когда-то описывавшая экспериментальные поиски первого и второго авангарда, кинематографа монтажных образов и кинематографа наблюдающей камеры, начинает работать совсем иначе, выходя за границы собственно стиля или направления и распространяясь на почве нового искусства в качестве социальной идеологии. Такая позиция говорит о дуализме стиля одновременно как явления искусства и социума. Мы можем отметить три уровня проявления теории «невмешательства»: во-первых, это явление стилевой концептуальности в искусствоведении, во-вторых, практическая актуализация теории в социологическом аспекте, и, в-третьих, обретение философского оправдания теории в сведении киноязыка к действительности.

Известно множество предпосылок возникновения неореализма как необходимого критического катализатора, вклинившегося в черную рать фашистской заразы. Неореализм, пожалуй, есть *eidos* течения киноискусства, в котором теория и практика никогда не расходились – этого требовал прикладной характер направления и отсутствие времени на академическое теоретизирование. Но такой сильнейшей теоретической базы не было ни у одного известного течения в киноискусстве, даже если в качестве сравнения брать идеологически родственный соцреализм и авангард с его монтажной теорией. Ведь кинематограф двадцатых годов является предельно экспериментальным, он постоянно ищет все новые формы выражения, от плакатной агитки до полотен мифологии тридцатых.

Неореализм, казалось, был создан на мгновение, чтобы высесть свой заповедь на скрижалях и безвозвратно исчезнуть, растворившись в возникшем фильме, но культурогенез итальянцев не мог позволить такому пылкому витализму уйти бесследно. Могучее прошлое Ренессанса улучило достойный момент для нового восхождения на вершины гуманизма, теперь уже через киноленту. Естественность суждения возникала одновременно

с экзистенциальными принципами нации, доказывая свою значимость в вечных произведениях, искусстве для народа, но не для «верхушки».

Можно выдвинуть смелое предположение по поводу того, что соцреализм как метод не имел эволюционного будущего, в отличие от неореалистической патетики, поскольку параметры идеологической установки в СССР не учитывали роль национального голоса. В приоритетах неореалистов не было потакания управляющей партии: их политические убеждения, так же как и теория и практика искусства, никогда не двигались порознь.

Натурфилософия возрождения нашла путь реабилитации через массовое искусство, закрепившись в качестве социальной догмы. Советский же кинематограф не мог гордиться таким крепким натурализмом, ведь его история – это история шедевров и «полочных» сокровищ, тогда как история неореализма – слияние каждого пазла факта в мозаику нового антропоцентризма. Этот поиск эстетики в банальности ежедневного возвращает к вопросам советской кинотеории двадцатых годов, к опытам «киноков» и «киноглазу» Дзиги Вертова. «Банальность» советского киноавангарда состоит в монтажном одухотворении неопознанной вещи, становящейся фетишем в семантической цепочке (синтагме) фактов, отсеченных от их причинности. «Фильмы, состоящие из таких абсолютно достоверных снимков действительности, на самом деле наиболее субъективны. Правда, у них нет сюжета, но есть центральная фигура, *герой*, верно, невидимый, ибо это *он* смотрит *киноглазом*. Все, что он видит, выражает его самого, его субъективную сущность, какой бы несконструированной ни была действительность <...> Художник для видимости предается объективным впечатлениям, не устанавливая связи между ними. *И, тем не менее, он сам – эта связь!* Его субъективность – конструктивный принцип. Такие фильмы фактов являются наиболее субъективной художественной формой в кинематографии, художественной формой, у которой есть все шансы стать одной из самых значительных, богатейших и самых “кинематографических” разновидностей будущей лирики»¹. Таким образом, складывается мифологическая картина мира.

Однако не стоит забывать об экспериментальной основе этих достижений, которые все же являются опытами. Сюда можно отнести и идею «эксперимента, понятного миллионам» Эйзен-

¹ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М., 1968. С. 172.

штейна и «цайтлупу» Пудовкина – аналитическую функцию крупного плана. Эпоха так называемого «монтажного кинематографа» строилась с целью наложения иллюзорной картины мира на реалии действительности, чтобы запечатлеть письменный и вербальный манифест в форме вечного массового плаката. В целях неореализма мотив какого-либо «наложения» попросту отсутствовал. Его теория создавалась в формате «прямого включения», отменяя сослагательное наклонение и всякое давление прошлого. Определение банальности в контексте неореализма больше склоняется к формулировке, данной А. Буrowым: «Банальности ближе всего отсутствие или, точнее, постоянная нехватка присутствия, когда объект постоянно ускользает от точных, конкретных определений. Так банальность легко оправдывает, щедро компенсирует чужое бессилие. Всегда оставаясь неопределенной, она становится простым и доступным средством для (само)определения, (само)идентификации тех, кто с ней соприкасается»².

У неореализма была феноменальная особенность – обрисовывать бесследность банального в эстетике простых вещей, делая конкретным бесформенное. «Подлинное усилие – это не выдумывание “истории”, которая походила бы на действительность, а стремление рассказать о действительности так, словно это “история”. Нужно, чтобы зазор между жизнью и кинематографическим зрелищем стал нулевым»³. Мысль Дзаваттини и составляет ключевую цель неореализма как течения и вместе с этим готовит новую плодотворную почву для очередной вариации центрального конфликта киноязыка, поединка реальности с вымыслом.

«Прозрачный стиль» в парадигме нового итальянского кино находит свое теоретическое выражение в противопоставлении «даннунцианства» (великосветских сюжетов «каллиграфистов», баек «розового» неореализма) и «веризма» (социально ангажированного направления, анализирующего насущные проблемы трудового человека). Обе стези имеют определенную идеологическую окраску, адекватную реалиям послевоенного времени. Реалии, в свою очередь, произрастают из ментального опыта нации, для которой социализм – идеальный способ жизни вообще, но не политическая тенденция, что опять же рознит итальянский социализм с советским.

² Буrow А. Банальный // След. № 1, 2005. С. 36.

³ Дзаваттини Ч. Некоторые мысли о кино // Кино Италии. Неореализм. М., 1989. С. 203–204.

В одной из своих работ мы уделили особое внимание точке зрения Жана-Поля Сартра о роли творческого индивида в социальной общности. Позволим обратиться к ней вновь. Казалось бы, наиболее радикальный из представителей французской экзистенциальной мысли, убежденный социалист не только по форме, заявляет о неприкосновенности искусства как жизненно необходимого органа с иммунитетом к политическим пертурбациям, защитным слоем. Сартр отрицает комбинацию «политика через искусство», но и не очерчивает грань между сферами. Социализм как свобода, но не свобода как социализм. Отсутствие апелляции свободы к политике, перехода человека к винтику в массе. «Нет» буржуазии, чья функция – «задавать что-либо» – вот примерное слово Сартра. Человек, рожденный вроде как свободным существом, остается таковым и в любых социальных рамках. Человек творец, творец, соответственно, свободный от «влияния с целью». «Политик, предоставленный самому себе, всегда выбирает самое удобное средство, иначе говоря, скатывается по наклонной плоскости. Обманутые пропагандой народные массы следуют за ним. Так кто же, если не писатель, способен *продемонстрировать* правительству, партиям, гражданам, какова истинная цена использованных средств?»⁴ В случае с неореализмом Сартр точнее, чем кто-либо, подчеркивает его экзистенциальный логос.

Самолет пролетает трижды: ретардация факта

Наследственность естественного отношения к миру досталась итальянскому искусству от крепкой антропологической традиции греков с мифологическим типом мышления и неразрывностью культуры индивида с его топосом. Нельзя представить существование грека в отсутствие родного города – теряется его родовая связь и социальная принадлежность, от него отслаивается маска грека. Поэтому в неореалистических произведениях архитектоника города, места несет в себе память предков, разлитую по обтесанным утренним мостовым, обвевающую протертые почти до дыр, но начисто выстиранные простыни, один из ключевых стилистических элементов неореализма. Италии невероятно повезло с историей, которая подарила ей гениев цвета и перспективы, ученых, еще пять веков назад работавших на нужды сегодняшнего дня, государственную политику для людей, а не для рабочих единиц.

⁴ *Сартр Ж. -П.* Что такое литература? СПб., 2000. С. 266.

Искусство советского авангарда разрабатывалось как череда экспериментов, рухнувших вместе с крахом системы, оставив навечно только стоящих особняком Эйзенштейна, Вертова и Довженко, сумевших из скрежета шестерней сотворить симфонию машин. Италия же не нуждалась в возведении новых истин – ей оставалось лишь приспособить мудрость предков к проблемам современности, что, собственно, она и сделала. Сюжет творился из природной материи факта, извлекающегося из потока длительности для своего утверждения в срезе настоящего. Итальянское Возрождение использовало в качестве эстетической основы греческую культуру, эпоха Просвещения заимствовала декоративность Рима, который, в свою очередь, упрощал стилистические формы греческой архитектуры. Греческая культура совпадает с итальянской в силе витальной потенции, пронизывающей каждого из своих носителей. Обеим культурам априори не свойственна навязчивость веры и идейных убеждений. Существовая в мифологическом пространстве, граждане этих государств ни на секунду не прерывают диалог со своими корнями, постоянно находясь в состоянии подпитки прошлым. Но это не идет в противовес неореалистической догме отрицания событий прошлого в угоду исследованию факта «здесь и сейчас».

Нельзя с полной уверенностью утверждать, что всякий неореалист придерживается поговорки «кто старое помянет, тому глаз вон». В трудоемком процессе препарирования факта он никогда не забывает, откуда ему досталась способность вчувствования в событие и возможность его торможения. Эстетика неореализма настаивает на выработывании у каждого зрителя навыка проживания «социального момента», раскаленного экзистенциального напряжения, которое роднит его с атеистическим экзистенциализмом Сартра и фундаментальной онтологией Мартина Хайдеггера, философскими направлениями, спрессовывающими явления бытия с человеком. Бытие разворачивается перед субъектом в объектах, оно сквозит через них, просачивается, чтобы позволить ему разглядеть в материи себя. Эта философия творится только в настоящем и не знает другого времени.

Именно здесь и сейчас меня пронизывает моя экзистенция, и мир начинает дышать на моих глазах. В этой перистой линии на сумеречно-голубом небосклоне я не вижу ничего, кроме нее. Это закат моей иллюзии и триумф моего одиночества. Когда сигнальный огонек на верхушке строительного крана подмигивает мне на фоне заходящего солнца, мое понимание обозначает свое на-

личие. Я отслеживаю каждое мгновение его серебристого блеска, я вижу, как постепенно останавливается работа на стройке, и гордые краны уходят в спячку. Они открывают мне возможность своего сна, позволяют ощутить свою остановку, почувствовать вечер. Зимой по перекрытиям скользят ледяные лучи, сваи, молча, впитывают холод, дуб трещит, поеживаясь своей массой в саду, остальные деревья умирают, но он констатирует свое существование. Так же и я, перебегая от прошлого к будущему в своем сознании, забываю о моменте настоящего. Я бросаю свою экзистенцию на произвол, когда она требует к себе самого пристального моего внимания. Монументальный ряд кирпичных зданий заливадается заходящим солнцем настолько медленно, чтобы я мог ухватить это скольжение, чтобы я проскользил вместе с солнцем по строгости кирпичных рядов. Их спокойствие предлагает мне разделить их состояние. И я соглашаюсь. Я описываю взглядом эту длительность, я хочу продлиться вместе со своей экзистенцией, я хочу ощутить ее объем всем телом, выпустить ее из сознания. Когда я выпускаю ее, образы перестают заполнять мою голову. Теперь я вижу видимое. Я слышу сирень и детей, играющих на площадке, я вглядываюсь в глаза той собаке – кажется, она готовится к смерти. Она смотрит жалобно, как человек, и я боюсь ее взгляда. Мое желание теряет объект и становится чистым желанием, витальной потенцией, которая движет мной. Мне кажется, что у меня есть цель, через мгновение у меня больше нет цели. Мне кажется, что я больше никогда не заплачу, но вот я уже ощущаю мокрое покалывание у себя на щеке. Я думаю, что не смогу больше любить, но я чувствую, что люблю. Я спрашиваю себя, что такое любовь, и шум отвечает мне своим бытием. Он резонирует в закоулках моего тела. То матовое свечение от автобусной остановки намекает мне на жизнь. Тот фонарь в листве соглашается с ним. Пока я чувствую, как поливальная машина прибывает пыль к тротуару, я буду жить. Пока через дорогу напротив моего дома поет соловей, мое желание не уйдет. Ветка сирени била в стекло...

Философия неореализма «протекает» по схожему принципу акцентировки чистых явлений бытия, наделяя их художественным смыслом. Причем смысловая наполненность художественной аналитики факта каким угодно образом может преломляться в соответствии с авторским дискурсом. Это момент, когда эстетика выходит за границы искусства и растворяется в окружающей среде. И каждый объект теперь доступен для эстетического

«вглядывания». Такая возможность кардинально меняет представления об искусстве как о субстанции, подвластной строгой авторской воле. В случае с неореализмом искусство не принадлежит автору. Оно пронизывает его, получая при этом конкретный интеллектуальный и стилистический вектор.

В известном понимании найти родственное направление и даже стиль в истории искусств не составляет труда – это импрессионизм, старейшее из модернистских течений, уходящее корнями в романтизм. Степень «прозрачности» импрессионистского письма в некоторых случаях (Моне, Ренуар, к примеру) тесно соприкасается с феноменом экранного документа, который занимает специфическое место в истории кино. Известны многочисленные варианты преломления этого феномена в структуре кинопроизведения. Во многом это зависит от жанровой направленности, особенно, если картина заявлена как исторический фильм. В этом случае встает вопрос о фактологии, подлинности или достоверности представляемого материала. «В теоретическом плане понятие достоверности смыкается с философской категорией постижения истины – наличием в человеческих представлениях такого содержания, которое не зависит от субъекта, не зависит ни от человека, ни от человечества. Достоверность содержит в себе знание об объекте с самим объектом, выражает наивысшую степень уверенности в истинности, объективности знания»⁵.

Загадка «документальности» фильма усложняется наличием определенного «процента стилизации», сглаживающего родовую границу экранного материала. Порою требуется немало времени на разоблачение фальсификации и выявление этого процента стилизации, на доказательство фиктивности документа. Ярчайшим примером здесь может послужить «Октябрь» (1927) Эйзенштейна, чья «документальность» в репрезентации революционной волны долгое время принималась за чистую монету. Вкрапления хроники в «Зеркале» (1974) Тарковского из автономных сегментов экранной истории переводились в звенья авторской логики, работали на образительную метафорику биографического содержания фильма. То есть жизнь истории втекала в жизнь экранного произведения, порождая невероятные корреляции хронотопа (Д. Салынский в своей книге «Киногерменевтика Тарковского» вводит по отношению

⁵ Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. М., 1986. С. 21.

к таким пространственно-временным связям у Тарковского термин «хронотоп диалога культур»). Интервью с героиней А. Фрейндлих в «Сталкере» (1979) тоже может рассматриваться в русле опыта документальной стилизации внутри игрового действия, многократно усиливать воздействие внутрикадровой органики Тарковского, но не провоцировать на дискуссию о подлинности экранного документа. Такой вопрос здесь и не возникает. Опыт откровенной провокации ярче всего просматривается в кинематографе Ларса фон Триера на примере его картины «Эпидемия» (1988), где «исповедальное» интервью Удо Кира создавало проблему зрительского восприятия из-за неясности характера сцены. Действительно ли актер потерял мать, или же это очередная неврастеническая ловушка от Триера?

Как видим, возможностей проявления форм экранного документа великое множество. Во всех вышеприведенных примерах работает понятие «реализма», задержки зрительского внимания на вопросе достоверности события. Во избежание потери ориентиров в многослойном пространстве экранного документа требуется определенный маркер, который бы обозначил модальность представленной реальности. Для выявления незапятнанной достоверности отраженного события С.В. Дробашенко вводит понятие «знака документальности»: «Знак документальности – это не только возможность проверки кинодокумента, но и то, что содержится (или может содержаться) в кадре как указание на соответствие авторской концепции существу отображаемой реальности»⁶.

Неореализм берет за точку отсчета нивелирование раздела «реализма» и «реальности», подражания и запечатления, о чем говорилось ранее. Соответственно, для полноценного развертывания этой пары на практике требуются различные ипостаси художественного осмысления в контексте неореалистической философии. «Чтобы иметь право называться направлением, неореализм должен суметь создать – как сумму своих произведений – некую антологию, благодаря которой можно было бы познакомиться с главными проблемами определенной эпохи»⁷.

Как и полагается любому состоявшемуся направлению, всегда есть произведение-манифест, всецело оправдывающее дейст-

⁶ Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. М., 1986. С. 58.

⁷ Дзаваттини Ч. Акт мужества // Кино Италии. Неореализм. М.: 1989. С. 381.

венное существование теории на практике. «Рим – открытый город» (1945) Росселини стал таким манифестом. Но чтобы по сотому разу не изобретать велосипед, мы ограничимся лишь тем, что фильм вобрал в себя все черты того пафоса, в котором так нуждалось новое итальянское кино: в крепчайшей взаимосвязи индивидов внутри института семьи, прописанной на экране любви матери и ребенка – архетипов гуманизма, Рима – города раскаленной крыши, финальном марше вооруженных детей на фоне собора Святого Петра и в том слегка надорванном чулке на ноге упавшей женщины, детали еле проявленного эротизма. Композиционная завершенность гуманистического посыла «Рима» стала ведущим образом всего неореализма, как «Кабинет доктора Калигари» (1919) в свое время отразил в деформированном пространстве напряженность всех лент немецкого экспрессионизма.

Однако манифесты не являются конечным пунктом пропаганды направления. Особняком стоят фильмы, возможно, выносящиеся за пределы любых идеологем в виде концентрированной энергии стиля, своеобразной фрески течения. «Земля дрожит» (1948) Лукино Висконти – хронологически вторая неореалистическая картина режиссера, но насколько она выпадает из интонации, жанра и тематики предшествующего ей «Наваждения» (1943). Она строит образ мира, сотканного из кусочков реальности, чего не наблюдалось ранее. В прежних картинах неореализма мы не можем усмотреть никакой репрезентации, только явления в их чистом виде. «Земля дрожит» опровергает большинство параметров и одновременно не противоречит философии направления. Наоборот, она возводит ее в совершенную степень, «приподнимая» тему и курс неореализма на уровень стиля, обозначая его в эстетическом пространстве автора.

Висконти, пожалуй, единственный неореалист, сумевший создать в одной эпохе три кардинально разные ленты: мелодраму с элементами детективного триллера («Наваждение»), драму с элементами трагедии («Земля дрожит») и социальную трагикомедию («Самая красивая»). Во всех трех картинах мотив семьи не исчезает ни на мгновение. В «Земле» он открывается «семейным портретом в интерьере» рядышком с иконой Христа, сводя их на одной духовной линии. Висконти разворачивает проблематику строго по методологии, обозначенной нами в названии этого раздела, как «ретардация факта». Событийность в «Земле» – это череда фабул, приостановленных для пристального зрительно-го анализа. В связи с этим доминирующим изобразительным

приемом становится тревеллинг и возникающий благодаря ему внутрикадровый монтаж, движущий инструментарий «прозрачного» стиля. Его эстетическую функцию можно было бы проанализировать применительно к полотну Ренуара «Мулен де ла Галет», описывая непроизвольное субъективное внедрение зрителя в пространство глубинной мизансцены. Затем, во второй работе, камера оператора Грега Толанда подобно делезовским и башляровским образам ловила в структуре «Тупика» блики импрессионистских «зайчиков». В «Земле» образы теряют свое значение, растворяясь в теме, проникнутой этим стилем. То есть реализм раздвигает рамки неореализма как течения в автономном авторском дискурсе.

Вершиной неореализма это зовется как раз по феномену неразделимости реальности с реализмом, а порою даже фабулы с сюжетом. Точнее будет сказать, что сюжет как таковой в экранизации Висконти («Земля дрожит» – экранизация романа Верги «Семья Малаволья») «продавлен» торможением фабулы, медленной проекцией визуального наполнения факта (многие выделяли эту особенность в ущерб картине). Отметим хотя бы осматривание камерой Альдо как закономерным продолжателем традиции «интуитивного реализма» или толпы торгующихся с закупщиками рыбаков. Фиксация события в предкамерном пространстве сначала длится вровень с сюжетом, раскрывая частички конфликта. Но вдруг рамка смещается в сторону, и в кадр попадают пришвартованные лодки. Повествование оказывается отсеченным от фабулы, разделяется на сегменты созерцания и действия.

Guido Aristarco, автор знаменитого труда «История теорий кино», в своей статье «Это реализм» пишет в связи с Висконти о художественном утверждении самостоятельности реализма на примере фильма «Чувство». Но он упоминает и фильм «Земля дрожит». «“Чувство”, так же как и в свое время “Земля дрожит”, знаменует определенный этап в развитии неореализма – переход от хроники к истории (истории в неоднократно оговоренном смысле) – и в любом случае является носителем признаков и элементов такого направления или тенденции; спорить тут можно только о том, останавливается ли этот фильм на уровне этих признаков или же (как мы считаем) идет дальше, мало или много в нем таких элементов. В самом деле, существует не только реализм с разными определениями, но и разные степени реализма, как существуют и разные степени реальности (реальности как ее воспринимают), которые режиссеры могут отразить

в соответствии со своими взглядами и исследовательскими способностями <...> “Земля дрожит” – это уже была не хроника в том высоком смысле, о котором говорилось, хроника превращения в искусство: в этом фильме уже намечался первый этап развития и перехода от неореализма к реализму, от хроники к истории. Уже тогда Висконти тяготел к иной степени реальности – к дальнейшему исследованию повседневного существования»⁸.

Суждение Аристарко прямо соответствует характеру нашего отношения к картине и предоставляет замечательную возможность обратиться к его же статье, посвященной документалистике Джона Грирсона, имя которого в 30-е г. употреблялось в паре с самим понятием документального фильма. В 1929 г. Грирсон снимает свою единственную полнометражную картину «Рыбачьи суда», спровоцировавшую в теоретической сфере дискуссии о возникновении новой стилиевой формы внутри документалистики, формы реалистического документального кино, то есть в широчайшее языковое поле неигрового кинематографа вводится новая разновидность документального высказывания, и она оказывается своеобразной позой, противопоставляющей себя документалистике с монтажно-фантазийным началом. Априорная объективность экранного документа, разоблачающего реальность, обретает новую степень своего использования, она может преломляться в процессе авторского подражания реальности. Даже на архаичной стадии развития неигрового кино понятие реализма рассматривается с точки зрения стиля, выработанного конкретным автором. В данном случае фигура Джона Грирсона нас интересует в смысле создания оппозиции теоретических взглядов внутри документалистики, если не аналогичных, то родственных дуализму базеновской теории и теории неореализма с противопоставлением «даннунцианства» и «веризма». Мало того, что фильм «Рыбачьи суда» схож с фильмом «Земля дрожит» в трудовой тематике, но этот фильм является и возможной аналогией проблемы реализма в игровом кино.

Если в пространстве истории игрового кинематографа мы находим противоборство интуиции и интеллекта, образности и реальности, то в связи с «Рыбачьими судами» Грирсона Аристарко отмечает: «Этот фильм положил начало новому подходу к оценке кинопроизведений, внес вклад в дело выработки позиций реалистического документального кино по отношению к «лири-

⁸ *Аристарко Г.* Это реализм // *Кино Италии. Неореализм.* М., 1989. С. 330 – 331.

ческому» и «симфоническому», «романтическому» и «индивидуалистическому» документальному кино <...> Простой рассказ о ловле сельди в Северном море принес на экран ряд удивительных зрительных образов: рыбацьи суда, выходящие из маленьких туманных портов и отправляющиеся в открытое море; сети, закидываемые с качающихся на волнах судов; рыбаки, занятые своим повседневным тяжелым трудом. Это была будничная Англия, трудящаяся Англия⁹ – в той же степени, в какой у Висконти представлена будничная трудящаяся Италия (Сицилия, в случае с фильмом «Земля дрожит»).

Обратимся вновь к итальянской картине и отметим противоположное мнение Джузеппе Феррара, считающего стилиобразующую оценку фильма, данную Аристарко, необоснованной. «Даже Гуидо Аристарко (который наряду с Антониони и главным образом с Чинтиоли написал самые лучшие страницы об этом фильме), не будучи в состоянии отрешиться от предвзятого отношения к Висконти, утверждает, что в его творчестве “неореализм становится стилем” <...> Но, говоря о стиле, Аристарко подразумевает под ним лишь совершенство изобразительного и звукового аспекта картины. Таким образом, рассматривая поэтическую, художественную сторону фильма и его тему, содержание обособлено (хотя и пытаюсь слить их воедино), он допускает ошибку. При этом Аристарко не объясняет, в чем же заключается новаторство Висконти, почему у него “неореализм становится стилем”. Он говорит только, что “изобразительные и звуковые факторы” дополняются здесь “человеческим материалом”. Но ведь и Росселини делал то же самое»¹⁰.

Росселини, прежде всего, режиссер социального фильма, вписывающегося в схему неореализма, но не стилизатор и не проводник эстетических связей. Поэтика его неореализма не выходит за пределы установки направления, хоть и полноценно использует все составляющие итальянской культуры и, прежде всего, городское пространство, «прислушивающееся» к сердечному ритму человека. Висконти же, опираясь на литературный сюжет, извлекает из него ощущение молчания души, такой скорби, которая больше свойственна печали по усопшему, чем по утрате смысла. В этом и заключается пафос «ретардации», в задержке осмысления события средствами стилистической интерпретации, адекватной его характеру. Недаром подзаголовок фильма «Зем-

⁹ Аристарко Г. История теорий кино. М., 1966. С. 182–183.

¹⁰ Феррара Д. Новое итальянское кино. М., 1959. С. 122–123.

ля дрожит» носит название «Эпизод на море», он оставляет на поверхности среду, подчиняющую действие и задающую свой собственный ритм, ритм поднимающегося ветрила, сумеречных судовых огней, тянущихся сетей и застывшего рыбака на камне.

«Социальность» только тогда может быть ощутима, когда ей присвоена опознаваемая изобразительная оболочка. И Висконти оказался единственным неореалистом, запечатлевшим страдания рядовой сицилийской семьи не в режиме звукового оформления горя посреди бедности, а присвоил пространству функцию рисующего изобразительного элемента. Навык балансирования на грани действия и созерцания, отмечавшегося ранее, сделал из фильма «Земля дрожит» первый экспериментальный фильм в сфере перевода направления в стиль философии, заключенной в объятия формы. Внутренний голос трагедии проносился эхом по побережью, задевая сохнувшие паруса и волосы босой женщины, склонившей голову от безысходной усталости. Альдо – истинный носитель символических канонов Ренессанса, умеющий держаться на уровне эстетического комбинирования деталей быта с составляющими живописи, не сваливаясь в религиозную гипертрофию. Выстраивая композицию и перспективу по законам Проторенессанса и последующих ступеней Возрождения, он определяет картину в единой иерархии истории итальянской культуры. Ожидание женщинами ушедших в бессрочное плавание рыбаков преподносится в экстатическом напряжении античной трагедии, с фигурами, «вгрызшимися» ступнями в грубую морскую скалу, в продленном состоянии нескончаемой тоски, разгоняемой хлесткими пощечинами волн.

Если бы не имя Висконти в титрах, эту картину могли бы за просто принять за работу Антониони по признаку одиночества, затаившегося в уголках помещений и пляжном песке, чайке на весле или отдаленном свистке патрульного. Ведь кто еще, как не Антониони, способен пропитать кислород тянущимся томлением экзистенции. Висконти, будучи лучшим из стилизаторов, уже предвосхитил все то, что он, ученик Карне, усвоивший уроки укращения тумана, потом выразит в своем «Крике». Финальный кадр фильма «Земля дрожит» объединяет предыдущие попытки взаимоперехода подражания (мимесиса) и созерцания (диэгесиса) в очередном отправлении рыбацких судов на ловлю. Размеренное движение весел и медитативный устный счет, задающий ритм, фиксируют цикличность, в которой этот народ проживает каждый день, от одного улова до другого в надежде продать хоть что-то. И камера, статично поглощающая автоматизм лодочного

хода, внезапно уходит влево, будто в репортаже, переводя повествование в чистое созерцание. В этот момент история одной семьи прекращает быть единичной и индивидуальной, она растворяется в бытии. Рамка кадра смещается, и композиция теряет цельность как в немой хронике. В кадре теперь болтается тусклый фонарик и обрезанное рамкой весло, бьющее по воде – отрывки нетронутой реальности.

В этой завершающей кинематографической фразе слова Аристарко находят свое полноценное подтверждение, становясь достойным ответом на критику итальянского коллеги. Хотя оба этих ученых одинаково правы в одном: они бесконечно влюблены в эту картину.

Раздел 4

ПРИЛОЖЕНИЕ

Сайко Е.А.

Международная научная конференция «Миф и художественное сознание XX века (Миф в модерне и модерн как миф)» 23–25 июня 2008 г.

Обзор

От оргкомитета

Обращение в рамках прошедшей конференции к проблематике мифа не случайно. Дело в том, что научный коллектив отдела теории искусства Государственного института искусствознания Федерального агентства по культуре и кинематографии Российской Федерации (директор, доктор искусствоведения Д.В. Трубочкин) и Комиссия междисциплинарного изучения художественной деятельности при Научном совете по истории мировой культуры Российской академии наук (председатель совета, академик Ю.А. Рыжов) уже в течение нескольких лет реализует проект «Художественная культура в переходные исторические эпохи». В связи с этим конференция является очередным этапом в осмыслении проблем искусства и культуры в переходное время.

В целом активность мифологического сознания представляет собой один из важных вопросов в исследовании проблем циклической логики истории, искусства в контексте глобализационных процессов, взаимоотношений между поколениями, цивилизационной идентичности и др., рассматриваемых на конференциях, организованных отделом теории искусства и Комиссией. В течение июньской конференции 2008 г. обсуждение данного вопроса получило свое продолжение в новых аспектах.

Кроме того, прозвучавшие на конференции доклады и выступления, породившие, в свою очередь, интересные и острые дискуссии, позволили выявить мифологическую стихию искусства во всем многообразии его форм, как характерных, так и специфических для XX столетия, и, прежде всего, форм модерна и постмодерна. Это стало возможным благодаря историческому и культурному контексту, предполагающему ретроспекции в циклическую историю искусства, в которой можно фиксировать явления, предвосхищающие поздние формы искусства.

Условно в процессе осмысления теоретико-методологических и искусствоведческих аспектов исследования мифа, происходившем на конференции (т.е. в режиме «on-line») можно выделить четыре основных тренда, они же – темы для обсуждения и дискуссий:

- «Миф: философско-культурологические, эстетические концепты и модели»;
- «Миф и История»;
- «Миф в пространстве искусства и литературы»;
- «Миф и массовая культура».

МИФ: ФИЛОСОФСКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ, ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КОНЦЕПТЫ И МОДЕЛИ

Хренов Н.А.

(Государственный институт искусствознания, Москва)

От эпохи бессознательного мифотворчества к эпохе рефлексии о мифе

Известно, что первые формы рефлексии о мифе, в которых следует искать его определение, связаны с древнегреческими философами. Но, как свидетельствует А. Лосев, даже у Платона, использующего миф в своих философских построениях, его определение отсутствует. Не больше ясности по поводу мифа и у Аристотеля, хотя, казалось бы, именно аристотелевский рационализм как раз и мог бы внести в понимание мифа большую ясность.

Эмбрион новой эстетики, в которой будет реабилитирована сверхчувственная реальность, связан с русской культурой. Но, к сожалению, в момент появления этого проекта мир к его реализации не был готов. Переходные процессы предстали в череде революционных вспышек, гражданских и мировых войн. Поэтому теоретическая сущность проекта не была осмыслена. Но, с дру-

гой стороны, катастрофы XX в., не позволившие заняться теорией новой эстетики и культуры, в конечном счете, все же возвращению к этому проекту способствовали. На рубеже XX – XXI вв. возникает ситуация осознания того, что этот проект содержал. Но проект, связанный с русской теургической эстетикой, как проект новой идеациональной культуры, вообще принципиально новым не является. Это обосновано П. Сорокиным. По сути дела, его эстетическая сущность представляет в истории эстетики одну из самых значимых парадигм, и она уводит в античную эстетику. Мифотворческая, а еще точнее, сверхчувственная суть этой эстетической парадигмы связана с именем Платона. Поэтому можно утверждать, что вместе с закатом новоевропейской эстетики угасает интерес к эстетической парадигме, связанной с именем Аристотеля. Это, конечно, рационалистическая эстетика, устраняющая сверхчувственное начало и устремленная исключительно к познанию реальности в ее чувственных формах. Хотя нельзя утверждать, что парадигма Аристотеля в эстетике XX в. ничего не означает (история построения многочисленных поэтик, предпринимаемых в XX в., – от формалистов до феноменологов и структуралистов – это опровергает), тем не менее не столько даже эстетика в ее теоретической форме, сколько само искусство тяготело именно к платоновской парадигме, для которой сверхчувственное начало все определяет, в том числе и восприятие, и оценку чувственной реальности.

Кондаков И.В.

(Российский государственный гуманитарный университет, Москва)

**От модерна – к постмодерну:
формы современного мифотворчества**

Определяя миф (мифическое) в общем виде как глубинную структуру культуры, мы тем самым признаем миф универсальным, константным основанием любых культурно-исторических эпох и художественно-эстетических течений – будь то Средневековье или Ренессанс, Просвещение или Романтизм, реализм или модернизм. Применительно к любым культурным текстам – художественным и философским, политико-пропагандистским и научным, по своей природе многослойным и интертекстуальным, – миф представляет предельный уровень культурной семантики (когнитивный и сакральный, далее не разложимый на

составные элементы), обладающий последними объяснительными возможностями.

В то же время миф исторически изменчив и его функции в культуре цикличны. Крупнейший исследователь мифа А.Ф. Лосев писал, что любой миф (мифология) в своем многовековом развитии проходит три фазы: на первой из них мифологизируется сама окружающая человека материальная реальность; на второй – миф предстает как словесный нарратив (космогонические и героические предания и легенды), передаваемый изустно от поколения к поколению; на третьей – миф превращается в метафору, литературный троп, пародийно-трагедийный прием, в своего рода инструмент интертекстуальной игры и тем самым лишается своего вероподобия. Так было, как показал Лосев, уже в истории античности, но то же самое происходило в любую иную культурно-историческую эпоху.

В третьей, постмодернистской фазе своей исторической трансформации мифическое перестает быть «абсолютным фундаментом» актуальной культуры, размывается, плюрализируется в различных противоречивых версиях. Лишенный смысловой опоры и устойчивости, постмодернистский культурный текст предстает как «веер» смысловых возможностей и устремлен в «дурную бесконечность» (отсюда подспудные мотивы отчаяния и безнадежности), а современное мифотворчество постмодернизма реализуется в поле высокой смысловой неопределенности и структурной дезорганизованности («хаосмос»), что оказывается неотличимым от демифологизации действительности или деэвакуации мифа. Впечатляющие примеры этого можно почерпнуть в русской литературе XX в. – от Д. Хармса до В. Пелевина и от Зощенко до Т. Толстой, а в зарубежной – у Дж. Фаулза, М. Павича, У. Эко, С. Рушди и др.

Астафьева О.Н.

*(Российская академия государственной службы
при Президенте РФ, Москва)*

Мультикультурализм: реальность и миф

Миф демонстрирует определенную модель поведения, но при этом передает не только сами правила, но и процесс их появления.

Миф о мультикультурализме произрастает из реального культурно-исторического прошлого Канады и имеет устойчиво воспроизводящиеся формы традиции. «Привнесенность», своего

рода «прививка» мультикультурализма как некоего национального мифа Канады, – это пример позитивной идеи, облеченной в форму современного культурного мифа. Все, что не соответствовало в нем культурно-историческому контексту, изменялось. Все, что появлялось как противоречие, снималось. Подвижная структура мифа созвучна современной культуре масс-медиа и не может быть иной, не подлежит проверке.

Воспроизводство мифа предполагает его постоянное обновление, но это обновление происходит как фиксация результата позитивных изменений. Они публично озвучиваются в речи высокопоставленных государственных чиновников, получают ежегодную оценку в СМИ. В процессе обсуждения общество намечает новые приоритеты культурной политики в рамках идеи мультикультурализма. Тем самым миф обрастает новыми правилами поведения, обеспечивая структуре общества устойчивость и подвижность.

Если бы идея, лежащая в основе мифа, устарела или перестала соответствовать политике государства, то его постепенно прекратили бы воспроизводить, либо, как это нередко бывает, провели бы процедуру демифологизации. История показывает, что воспроизводство мифа, разрушающего структуру государства, опасно для будущего страны.

Миф о мультикультурализме поддерживается не только речевым дискурсом, но и средствами художественной культуры.

Канада подтверждает положение о том, что частая смена мифов как смысловых структур, без опоры на культурно-исторические традиции, не способствует интеграции населения, в то время как устойчиво воспроизводящийся на всех стратификационных уровнях культурный миф обеспечивает преемственность и связь поколений.

Арсланов В.Г.

*(Научно-исследовательский институт
теории и истории искусств РАН, Москва)*

**А.Ф. Лосев и Мих. Лифшиц о Гомере
и древней мифологии
(Две концепции Абсолюта)**

Тема личных и научных контактов Мих. Лифшица и А.Ф. Лосева еще ждет своих добросовестных исследователей. Эта тема заключает в себе глубокий объективный смысл, весьма

злободневный в начавшемся XXI веке: пересечение двух различных концепций Абсолютного, в объективном существовании которого не сомневались оба философа – глубоко верующий христианин А.Ф. Лосев и марксист Мих. Лифшиц. Возможно, что именно вера в Абсолют привлекала друг к другу этих ученых и вызывала взаимное неизменное уважение.

Ключом к пониманию мифологии и у того, и у другого служила определенная философия Абсолютного, учение об объективном существовании идеального, не только в человеческой го-лове, но и за ее пределами.

К сожалению, не только вульгарные материалисты, но и глубоко и искренне верующие люди не всегда видят действительный, объективный источник тех глубоких поворотов жизни, для объяснения которых Гомеру потребовались его боги. Внешность ситуации часто бывает разумнее самых разумных людей. Другими словами, разум не столько в нас, сколько в тех реальных, существующих вне нашего сознания ситуациях, называемых Ф. Бэконом «прерогативными инстанциями», – такова отправная точка онтогносеологии Мих. Лифшица. Существование таких реальных точек разумности, «априорных фактов» в объективном мире свидетельствует, согласно материализму Лифшица, о том, что парменидовское Единое, идеи Платона или Бог – не пустая выдумка.

Кроме того, отношения между Мих. Лифшицем и А.Ф. Лосевым, их диалог, – это пример бескомпромиссной научной честности и человеческой порядочности, столь редкий в наше время.

Мильдон В.И.

*(Всероссийский государственный институт
кинематографии, Москва)*

«Мы» как мифологическая форма русской мысли

Первичное «мы» (есть и вторичное) – понятие не только русской культуры, но универсальная категория любого архаического (племенного) общества. Отличительная черта России в том, что пристрастие к «мы» сохранилось дольше, чем в других странах Европы и, разумеется, приобрело особые формы, хотя содержание, подчеркиваю, носит типологический характер.

Что связывает племенное сознание с «мы»? В первую очередь то, что «мы» покровительствует божество и выделяет среди прочих, которые находятся в группе «они». Из книги пророка

Исайи: «Восстань, светись, Иерусалим, ибо пришел свет твой, и слава Господня взошла над тобою. Ибо вот, тьма покрывает землю и мрак – народы, а над тобою воссияет Господь...И придут народы к свету твоему...»

Отчетлив мессианский пафос древних евреев, и таково любое явление первичного «мы», в особенности, когда от политеистических форм оно переходит к монотеистической. Как раз этим Ветхий и Новый заветы близки, разница в том, что племенной монотеизм уступает конфессиональному: для первого существует избранный народ, для второго – избранная вера. Однако по-прежнему сохраняется деление мира на «мы» и «они», свойственное архаическому политеизму.

Существуют две причины подобной неподвижности сознания. Во-первых, вероисповедное избранничество, независимо от конфессии, предрасполагает к такому делению. Во-вторых, произошло смешение неизжитого этнического (политеистического, языческого) духа с монотеистическим, сверхэтническим.

Мессианская одержимость в качестве одного из рефлексов первичного «мы» до тех пор не утратит своего вредоносного очарования, пока человек не осознает, что цель его жизни – он сам, а не абстрактная общность, как ее ни назови: нация, народ, человечество; пока не усвоит: если и нужно сохранить лексическое сочетание «национальная идея», то как предостережение, ибо на практике она всегда ведет к известному результату – мессианскому безумию.

В начале XXI в., имея за собой пять тысяч лет истории, оправданно говорить о безумии любого мессианизма, равно и о безумии первичного «мы». Минувшее столетие дало слишком много примеров, в отличие от XIX в., который такими примерами беднее того, куда ведет мессианский пафос как продукт мифологического мышления, хотя на взгляд нынешнего человека выбор путей весьма ограничен: ГУЛАГ или Освенцим. Задача каждого из нас: преодолеть онтологический стереотип первичного «мы» – одно из главных препятствий на пути к подлинному обновлению России.

Колотаев В.А.

(Государственный институт искусствознания, Москва)

Миф в системе построения культурной идентичности

Предлагаемая модель формирования идентичности утверждает идею соответствия между проживаемыми психосоциальным

организмом стадиями развития и эволюций эстетических форм духовной активности. Согласно этой модели, миф соответствует стадии протоидентичности, фольклор – репродуктивной фазе идентичности, а литература – продуктивной. Миф в этой связи рассматривался как сложившийся, целостный нарративный комплекс, подчиненный присущей мифическим повествованиям логике. Миф формирует протоидентичность и формируется субъектом, проживающим эту стадию жизни. Однако структура протоидентичности нуждается в дополнительном, уточняющем описании в силу того, что природа мифа в своем изначальном виде не представляла, судя по всему, строгой нарративной целостности. Изначально миф отражал состояние коллективной души, испытывающей давление бессознательных импульсов, угрожающих жизни организму. Это состояние хаотического потока, разбитых на никак не связанные фрагменты амбивалентных образов и обрывков сюжетных ходов. В ходе дальнейшего развития системы духовные усилия направляются на упорядочение потока, на создание образа, который выступает в роли объекта инкорпорации, отождествления. Описанные процессы протекают в рамках одной фазы, протоидентичности, и они имеют свойства повторяться в ситуации возникновения новой социокультурной системы. Таким образом, находит свое подтверждение идея исторического круговорота Д. Вико, вдохновившая И.Г. Гердера, Г.В. Гегеля, О. Шпенглера, Н.Я. Данилевского, Л.Н. Гумилева и других философов культуры. На примере истории России в данном докладе прослеживается то, как искусство формировало идентичность новой советской общности, черпая необходимый материал из мифа.

Едошина И.А.

(Костромской государственной университет)

Миф, мифологема, мифема в контексте деятельностного подхода к феноменам культуры

В словесной цепочке миф-мифологема-мифема наглядно представлены возможные (и уже сформировавшиеся) подходы к пониманию культуры как деятельностного феномена. Универсальность и целостность мифа как способа постижения мира органически сочетается с чувственно воспринимаемыми формами его репрезентации, например в античной скульптуре. Чувственное начало, роднящее миф с человеком, подвигает его к худо-

жественной деятельности, а через нее к осознанию собственной уникальности. Эта разновидность деятельностного процесса закреплена в мифологеме. Усеченный до мифемы сюжет свидетельствует о его подвижности и способности к структурированию на диалогической основе. В результате рождается система метафорических именовании, которая напрямую зависит от планов содержания и выражения, контекста и функциональной специфики метафорического знака. Отсюда и соответствующий тип деятельности – сугубо интеллектуальный.

Несмотря на все различия, и мифологема, и мифема тесно связаны с мифом и не могут быть адекватно восприняты вне своего источника. Так, все виды человеческой деятельности объединяются в культуре, осмысляются и оцениваются в ее пределах не плоско-фотографически, а объемно, на основе реконструкции коррелирующей эпохе внутренней логики. Культурная деятельность есть один из откликов человечества в формах мифологемы и мифемы на вызовы мифа.

Люсий А.П.

(Российский институт культурологии, Москва)

Миф и текст культуры: наррация и описание

Концепция Петербургского текста стала своеобразной исторически сложившейся школой опознания и чтения иных локальных текстов, вызвав настоящую «текстуальную революцию» современного гуманитарного знания. Для ее развития весьма плодотворным представляется предложенный В.А. Шкуратовым термин «наррадигма», обозначающий как совокупность модельных текстов, составляющих ядро локального текста, так и культурно-текстуальную динамику. Последняя сводится к отбору и построению наррадигматического корпуса текстов, оформлению его аксиологического центра. Локальный текст культуры – способ усвоения и культурной переработки локального мифа. Для опознания принадлежности того или иного произведения литературы и искусства к определенному X-тексту важным является не только последовательное развитие той или иной «локальной» темы, но и наличие интерпретирующего кода подключения к ядру X-текста. Параллельно с тематическим нарративом X-текста как цепи отдельных произведений возникает интерпретаторская наррация отдельных образов и мотивов поверх произ-

ведений. Своеобразный философский комментарий к данным наработкам мы обнаруживаем у К.О. Апеля, который, осмысливая перспективы коммуникативного сообщества, видел перед современным человеком две важнейшие задачи: «во-первых, во всем его поведении (каждого человека) должна идти речь о том, чтобы обеспечить выживание рода человеческого как реального коммуникативного сообщества, во-вторых – о том, чтобы воплотить в реальном коммуникативном сообществе сообщество идеальное». Идеальное сообщество России может быть описано в виде системы локальных текстуальных механизмов культуры.

Пигалев А.И.

(Волгоградский государственный университет)

**Эсхатологические мифы в сценариях всемирной истории:
катастрофы культуры как системные ошибки программ
будущего**

В докладе рассматриваются следующие важные проблемы, связанные с осмыслением мифа: глобализм как эсхатологический миф; социокультурный контекст мифов происхождения; эсхатологические мифы в концепции всемирной истории; от концепции управления к культуре; системные ошибки культуры; миф – по ту сторону социальной иерархии; краткосрочная апокалиптика глобализации.

Как известно, эсхатологические мифы симметричны по отношению к так называемым мифам происхождения и описывают «конец времен» в качестве завершения человеческой истории. Речь идет о некоторых более или менее общих «сценариях будущего», которые с момента возникновения представлений о едином для всего человечества времени становятся разновидностями некоторого предельно общего «сценария всемирной истории».

Общая постановка проблемы выглядит следующим образом. Во-первых, необходимо выявить основной социокультурный контекст мифов происхождения и, прежде всего, указать на их роль в структурировании социокультурной целостности. Во-вторых, следует осмыслить функциональное значение обязательного сопряжения мифов происхождения с эсхатологическими мифами. Наконец, в-третьих, существенным аспектом анализа должно стать понимание того, почему современная глобализация выступает одновременно и как эсхатологический миф, и как миф спасения.

Пелипенко А.А.

(Государственный институт искусствознания, Москва)

Искусство XX века в контексте эволюции мифологического сознания

Основная идея доклада заключается в сопоставлении ментальных режимов и когнитивных технологий носителя архаического мифологического сознания и субъекта авангардно-модернистского сознания художника XX в.

Причина того, что искусствознание не способно адекватно разобраться в феномене искусства XX в. состоит, среди прочего, в инерционном употреблении понятий, которые со временем принципиальным образом изменили свое содержание. Так, в ряду ключевых выводов содержится тезис о том, что авангардно-модернистские творческие практики XX в., по сути своей, искусством не являются. Иными словами, надо либо коренным образом переосмыслить и расширять содержание понятия «искусство», либо вводить для обозначения художественных(?) практик XX в. специальные термины.

Значительного внимания заслуживает также детальное сравнение глубинных когнитивных механизмов смыслообразования в архаическом сознании и художественном сознании XX в. и осмысление обнаруживающегося в ходе этого сравнения параллелизма.

Кривцун О.А.

(Государственный институт искусствознания, Москва)

Художественная аура как немифологическое пространство искусства

В докладе выявляются уникальные свойства художественной ауры как источника смыслообразования в искусстве. Если миф – это всегда структура, толкование, установка, ритуал, то аура – бесструктурна, это область непроященного, переживания, уходящее в бесконечность.

В отличие от мифа, аура – неконвенциональна, рождается в процессе непосредственного эмоционального переживания произведения. В определенном смысле аура способна нейтрализовать любые устойчивые мифологемы, проверить их на прочность. Так, если произведение не ауратично, любые его конструкции выглядят измышленными, дидактичными, логоцентричными

и, в конечном счете – тенденциозными. Эстетические свойства ауры как непреходящей ценности искусства связаны с глубокой антропной природой: человек в той же мере нуждается в структуре, в опорных точках бытия, сколь и в бесструктурном, существующем как зона эмоционально многозначного, волнующего, притягательного и оттого – непроященного, невыразимого, вечно ускользающего.

Прозерский В.В.

(Санкт-Петербургский государственный университет)

Архаизирующие тенденции в современной художественной культуре

В истории художественной культуры мы встречаемся со странным явлением: то, что, казалось бы, давно преодолено и пройдено, оставлено позади как нечто примитивное и архаичное, по прошествии времени вдруг опять оказывается «на плаву», не укладываясь в общепринятые нормы критики и устоявшийся категориальный аппарат классической эстетики. Примерно такую картину мы наблюдаем на протяжении последнего времени, когда архаизирующие тенденции стали уже не просто частью авангарда (куда их обычно «списывали» в минувшем столетии), а самостоятельным явлением в художественной культуре, требующим не столько оценочного отношения к себе, сколько научного культурологического и эстетического анализа. Ключ к разгадке вышеописанного парадокса лежит в особом характере коммуникативной природы искусства. Искусство представляет собой такую форму коммуникативной деятельности, которая протекает не по одному, а по нескольким уровням коммуникации, где слои способны меняться местами – одни уходят вглубь, другие всплывают на поверхность.

Дианова В.М.

(Санкт-Петербургский государственный университет)

Сопrotивление модерну в истории культурологической рефлексии

Классическая характеристика проекта модерна принадлежит Ю. Хабермасу. В работе «Модерн – незавершенный проект» немецкий философ отметил те его основные черты, которые наиболее четко обозначились в работах философов Просвещения

в XVIII в., касающихся особенностей формирования науки, искусства, морали и права, согласно которым западноевропейская культура развивалась на протяжении нескольких столетий, обещающая «разумное устройство жизненных связей». Но уже в XX в. весьма отчетливо обозначились кризисные черты этого проекта и возникла тема «пути к другому модерну». Однако еще до того сформировалась и набрала силу иная, критическая линия рассуждений, которая сопровождала развитие модерна: впервые критический дискурс о модерне, по утверждению Хабермаса, был сформирован в раннем романтизме. Вот та интрига, которая побуждает к постановке проблемы о месте, значимости и характере культурологического дискурса по поводу проекта модерна.

Пунктиром в развитии культуры Нового времени могут быть обозначены идеи, противоположные тем, которые заложены в проекте модерна или же относящиеся критически к нему. Наиболее радикально критическое отношение к этому проекту прозвучало в воззрениях Ф. Ницше, у теоретиков Франкфуртской школы, у мыслителей постмодернистской эпохи. Наибольшего накала достиг критический дискурс о модерне в высказываниях Ж.-Ф. Лиотара о том, что проект модерна был не заброшен, забыт, но разрушен, «ликвидирован» – подтверждением этому служит привлечение им парадигмального имени «Освенцим». Все вышесказанное до сих пор является жизненно важной темой для дискуссий по поводу будущего развития европейской культуры.

Мигунов А.С.

*(Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова, Москва)*

Мифы и реальность современной эстетики

Со стороны эстетики двадцатому веку (второй половине) принадлежит открытие того, что любой привилегированный источник в культуре и искусстве, в том числе миф, функционируют по правилам интертекста. Каждая эпоха находит свое понимание и свою интерпретацию привилегированного источника. Сегодня наибольший эффект в диалоге прошлого и настоящего достигается при использовании современных аудиовизуальных средств. На первой московской Биеннале изобразительного искусства (2005 г.) в одном из залов ГМИИ им. А.С.Пушкина демонстрировалась видеoinсталляция Билла Виолы «Приветствие»(1995 г.), где современные американские актрисы «сыграли» в технике

анимации сюжет картины флорентийского маньериста XVI в. Якопо Понтормо «Встреча Марии и Елизаветы». Сегодняшний зритель, воспитанный искусством XX–XXI вв., имеет возможность увидеть и пережить ожившую картину эпохи Возрождения: развивающийся на ветру шарф, мимику лица, движение губ актрис, играющих нарисованную сцену. Переключка далеких друг от друга культур может быть не менее глубокой и в случае использования традиционных художественных средств. На одной из выставок в том же ГМИИ им. А.С. Пушкина, посвященной теме интертекста, был представлен проект М.И. Свищерской, объединившей в некое стилистически целое два произведения из коллекции музея: картину П.Пикассо «Девочка на шаре» (1905) и античную золотую ложку с характерным изгибом, удивительно точно «повторявшим» стилистику картины Пикассо. В приведенных примерах показано, сколь эффективен интертекст, дающий возможность так остро почувствовать дыхание времени. Эстетических исследований на эту тему, к сожалению, проведено крайне недостаточно.

Кантор В.К.

(Государственный университет. Высшая школа экономики, Москва)

Любовь к двойнику. Двойничество – миф или реальность русской культуры?

Тема двойничества – это тема христианской культуры. Первые возникшие в ней двойники – это Христос и Антихрист. Отсюда сразу можно сделать заключение, что они хотя антитетичны, но антитетичны весьма скрыто. Напротив, Антихрист подменяет собой Христа, выступает в глазах людей как лучший Христос. Д. Мережковский в своей трилогии решил эту проблему как явную антитезу. Хотя можно вспомнить и персидскую историю, изложенную греком Геродотом, о маге Смердисе, выдававшем себя за повелителя. Из этого, правда, мало что воспоследовало. Во всяком случае, такой силы этического и культурного противостояния как в столкновении Христа и Антихриста, другие культуры не знают. Разумеется, нельзя сводить тему двойника к теме Христа и Антихриста, тем более, что сам Христос как бы не участвует в действии, преодолевает двойник только его образ в сознании людей, но указать на нее, как на парадигму, по которой строятся все двойничные сюжеты, стоит. Двойник пытается раз и, главное, навсегда подменить героя.

Также оговорю сразу, что Двойник отнюдь не близнец. Сюжеты близнецов в мировой культуре (В. Шекспир и пр.), как правило, комичны. Двойник не однокоренный, он всегда младше героя, как антихрист он приходит потом, но пытается занять место старшего. Если говорить о теме братьев в проблеме двойничества (а она явно присутствует хотя бы в «Братьях Карамазовых»), то вспоминается, прежде всего, шекспировский «Гамлет», где младший брат Клавдий убивает короля, чтобы полностью занять его место. Это не получается, ибо ему мешает юный принц. Разумеется, это тема романтиков (Э.Т.А. Гофман). Но это не тема карнавальной маски, скажем, Зевса, принявшего облик мужа, или злого духа, в образе любимого соблаздившего женщину. Это как бы частный случай двойничества, ибо соблазнитель не претендует на полное замещение собой героя.

С Ф. Достоевским появляется и утверждается миф, что русская интеллигенция без конца порождает двойников, она пронизана двойничеством, ибо раздвоена по природе, будучи зависима от Запада.

Двойника стоит поискать внутри русской культуры. Какого двойника любили русские интеллектуалы? Начнем с Достоевского, с г. Голядкина. Здесь заданы все параметры взаимоотношений в чистом и простом виде. Далее оно усложнялось. Существенно сразу отметить, что там, где появляется двойник, – непременно либо нагнетается, либо и впрямь разражается катастрофа.

Силичев Д.А.

(Финансовая академия при Президенте РФ, Москва)

Концепция мифа К. Леви-Строса

Французский антрополог, эстетик и философ Клод Леви-Строс (р.1908) является главной фигурой структурализма, ставшего последним воплощением западного рационализма. Основные труды Леви-Строса посвящены изучению культуры и мифов так называемых архаических народов. Характер его исследований принципиально отличается от общепринятых.

Леви-Строс отмечает, что для идентификации единиц мифа (мифем) не существует четких и строгих критериев и при их выделении иногда речь может идти лишь о приближениях, пробах и ошибках; в отличие от единиц языка они являются гораздо более сложными, лишены определенности и их выделение нередко становится результатом долгого и порой мучительного вызрева-

ния мысли и неожиданных интуитивных прозрений, что во всем этом нет каких-либо строгих процедур, которые можно было бы четко изложить, и с их помощью кто-то другой мог бы получить такие же результаты.

Осуществленные Леви-Стросом исследования мифов и сегодня сохраняют свое большое значение. Р. Жирар, известный современный французский антрополог, недавно избранный академиком, которого М. Серр назвал «Дарвиным культуры», считает, что его работы подтверждают и усиливают положения Леви-Строса. Думается, что было бы неверным ставить концепцию мифа К. Леви-Строса в один ряд с другими. Она является не только значительным вкладом, но настоящим прорывом в изучении мифологии.

Улыбина Е.В.

*(Российский государственный
гуманитарный университет, Москва)*

Миф о «гениальном безумце»: генезис и функция

Доклад посвящен анализу природы и функций социальных мифов. На примере мифа о связи безумия и гениальности показан когнитивный механизм, работающий на процесс изменения социальной реальности, которая создается человеком в процессе самокатегоризации и имеет подвижные границы.

Распространение идей ценности безумия не приводит к повышению ценности душевных расстройств. Вклад этих идей состоит в изменении самого общества, которое, будучи вынужденным постоянно пересматривать границы нормы и патологии, изменяет и представление о человеке в целом. В качестве модели механизма порождения социальных категорий рассмотрена модель теста Тьюринга. Важнейшей деталью этого механизма служит элемент, с которым человек себя сравнивает и по отношению к которому производит категории дифференциации. В случае мифа о гениальном безумце предметом постоянного уточнения границ выступают категории нормы и психической патологии, имеющие высокую значимость в общей системе самокатегоризации человека.

Замятин Д.Н.

*(Российский научно-исследовательский институт
культурного и природного наследия
им. Д.С. Лихачева, Москва)*

Локальные мифы: модерн и географическое воображение

В эпоху модерна происходит переход от собственно локальных мифов к мифам транслокальным, или панлокальным, то есть к таким устойчивым нарративам и образам, которые как бы заранее воспринимаются и воображаются в качестве необходимой, неотъемлемой и неотменимой онтологии пространства, «фиксируемого» не только и не столько конкретными мифологическими и легендарными местами, сколько интенсивными коммуникативными стратегиями проникновения, выхода в пространства смежные, пограничные, или метагеографические.

Локальный миф, с нашей точки зрения, представляет собой «откровение» места или территории; он есть открытие места миру в его онтологической возможности, и в то же время (или в той же самой вечности) он позволяет утверждаться «своему» месту как Центру мира. Такое локально-мифологическое «центрирование» мест происходит постоянно, порождая при этом совершенно различные социокультурные, политические, экономические последствия и проекции, включая, несомненно, и хорошо известные историкам, филологам и географам «сниженные» краеведческие версии подобных «центрирований». Но, так или иначе, локальный миф означает своего рода двойное онтологическое послание, предполагающее «разрыв» казавшегося до того однородным, бесконечно протяженным и однообразным пространства, чьи «складки» или «края» загибаются одновременно и вовнутрь, и вовне – место открывается местному сообществу или какой-то его части как феноменологическая «возвышенность», как непреходящая внутренняя «достопримечательность», определяющая ядерные экзистенциальные смыслы; и место «отпечатывает» или «запечатывает» себя в мире, осознающем свою собственную онтологическую неполноту, пространственную фрагментарность в акте и актом подобно ментального «запечатывания». Нетрудно понять также, что этот мир, отмечаемый непрерывными и параллельными «отпечатками» бесчисленных мест, становится в своем непреходящем и постоянно отодвигаемом результате центром самого себя, центром любого транслокального сообщества, усваивающего

и присваивающего очередной, может быть, поначалу чуждый локальный миф. И так, посредством онтологизации локальных мифов практически любое место или регион становятся источниками телеологической, по сути, образно-географической «иррадиации»; такая «иррадиация» ведет к транслокализации, пространственному «рассеиванию» самих локальных мифов, способствующих ускоренной динамике и непредвиденным трансформациям географических образов региона.

Черносвитов П. Ю.

(Государственный институт искусствознания, Москва)

Сколько долга может быть жизнь мифического образа

На примере мифа о Минотавре в докладе показывается, как некоторые мифические образы могут жить в культурной памяти человеческих сообществ многие тысячи лет. Однако конкретное содержательное наполнение мифов, в которых он присутствует, может разительно меняться, а вместе с ним может меняться и сакральный статус персонажа.

Истинно древние сюжеты всегда доходят до нашего времени в невероятно трансформированном виде, причем у нас нет способов проверить, какие именно обстоятельства реальной истории народов привели к их трансформации и в каком направлении. Так что единственным источником, позволяющим нам судить о содержании культурной памяти древнейших человеческих общностей, было и остается содержание коллективного бессознательного, его архетипы и архетипические сюжеты, как и предполагал в свое время К. Г. Юнг. Представляется, что образ Минотавра может служить примером (или иллюстрацией) того, как в гораздо более раннюю историческую эпоху, чем он сам, какие-то запечатленные в культурной памяти человеческих общностей образы – событий, явлений, типических личностей – постепенно становятся архетипами, способами в последующие исторические эпохи отливаться в бесконечно разнообразные конкретные мифологические персонажи или сюжеты.

Шахматова Е.В.

(Российский институт культурологии, Москва)

**Активность мистического сознания
на рубеже XIX–XX вв. и миф**

Рубеж веков – время кризиса европейского сознания и расцвета мистицизма. Под влиянием философско-религиозных концепций брахманизма, индуизма, буддизма складываются теософия Е. Блаватской, а позднее – антропософия Р. Штейнера. Оба течения оказали большое влияние на культуру Серебряного века. Эта эпоха испытывает сильный интерес к Востоку, его культуре, философии, искусству, мистике. Если Европа воспринимала Восток как антитезу своего собственного развития, то для России поворот к Востоку и, в частности, к Индии, явился самопознанием. Культура Серебряного века от стилистически формальных приемов обратилась к глубинам духа и поискам единого религиозно-мистического мировоззрения.

Наиболее популярные мифы Серебряного века, соответствующие теософской и антропософской доктринам, – миф о конце света; миф вечного возвращения; миф о первопредках и эволюционный миф о семи расах – отразили активное неприятие художественной элиты своего исторического времени, желание выйти во вневременные пределы и обрести блаженное состояние «первоначала». Архаические архетипы сознания в кризисные эпохи (а Серебряный век как раз и был такой эпохой) проявляются с максимальной интенсивностью.

Крутоус В.П.

*(Московский государственный университет
им. М.В. Ломоносова, Москва)*

К истокам эстетики постмодернизма: вклад Льва Шестова

В докладе констатируется, что в связи с возросшей активностью эстетики постмодернизма и степенью ее влияния обострился интерес к идейным истокам этого феномена. Генезис постмодернизма изучен пока недостаточно, во многом оставаясь дискуссионным. То же самое можно сказать о парадигме постмодернизма в целом. Принято считать, что комплекс основных идей постмодернизма сложился, выкристаллизовался достаточно поздно, в 60–80-е гг. XX в.; отмечается, что важнейший вклад в формирование постмодернистского дискурса внесли философы и эстети-

ки США (Ч. Дженкс, И. Хассан, Ф. Джеймиссон, Р. Рорти и др.), Франции (Ж.-Ф. Лиотар, Ж. Деррида, Ж. Делез, Ж. Бодрийяр) и др. Автор доклада сообщения, со своей стороны, полагает, что сейчас создались необходимые предпосылки для пересмотра ряда сложившихся представлений об идейных корнях и самом процессе возникновения постмодернизма. В связи с этим следует обратить внимание, в частности, на инновационную по духу статью В.И. Самохваловой «Вячеслав Иванов и русский постмодернизм» («Вопросы философии». 2001. № 8). Отчасти развивая и дополняя, отчасти корректируя положения этой статьи, можно утверждать, что «первым русским постмодернистом» с еще большим, чем Вяч. Иванов, основанием должен быть назван другой представитель русского Серебряного века – Л. Шестов (1866–1938).

Если гипотезы, выдвинутые, с одной стороны, В.И. Самохваловой, а с другой – автором доклада, будут приняты как достаточно аргументированные, то генезис эстетики постмодернизма предстанет в новом свете. 1) Начало философии и эстетики постмодернизма будет тем самым отнесено на 50–60 лет назад, к рубежу XIX–XX веков. 2) Произойдет разграничение раннего и позднего постмодернизма. 3) Надо будет признать исторический (временной) приоритет раннего русского постмодернизма (Л. Шестов, Вяч. Иванов и, возможно, ряд других персоналий) по отношению к первым постмодернистским выступлениям на Западе в 60–70-е гг. минувшего столетия. 4) Л. Шестов предстанет как фигура, олицетворяющая собой единство устремлений русского и западного постмодернизма, подтверждающая принципиальное единство их генезиса и природы.

Топорков А.Л.

(Институт мировой литературы РАН, Москва)

**Философы русского зарубежья о мифе
и западных исследователях мифологии
(по материалам журнала «Путь»)**

Как известно, журнал «Путь» выходил в Париже с 1925 по 1940 гг.; всего увидел свет 61 номер. Журнал имел подзаголовок «Орган русской религиозной мысли» и являлся изданием Религиозно-философской академии. Бессменным главным редактором «Пути» все эти годы оставался Н.А. Бердяев; активное участие в редактировании материалов принимал также Б.П. Вы-

пеславцев. На страницах «Пути» обсуждались такие проблемы, как исторические судьбы христианства, соотношение христианских и языческих символов и представлений, соотношение науки о религии и христианской апологетики.

Всплеск интереса к теории мифа и практике мифотворчества, который наблюдался в первой трети XX в. и в европейской, и в отечественной науке, обусловлен в первую очередь реакцией на позитивистское осмысление мифа как заблуждения первобытного человечества, которое должно быть преодолено по мере прогрессивного развития общества. Философия и этнология XX в. открывают укорененность мифа в бессознательных пластах человеческой психики, выявляют его социальные функции. Более того, само философствование приобретает подчас черты своеобразного мифотворчества.

Русские религиозные мыслители определили и ясно сформулировали свое отношение к ряду влиятельных западных теорий мифа, в частности, к теории прелогического мышления Л. Леви-Брюля, неокантианской философии мифа Э. Кассирера и психоаналитической теории К.Г. Юнга. Отчасти они подвергли своих европейских коллег критике, вполне заслуживающей внимания, отчасти сами испытали их влияние и скорректировали с связи с этим свои взгляды. На страницах журнала «Путь» был высказан ряд оригинальных идей, касающихся отдельных мифологических образов и символов русской и других культур. В целом русские мыслители, жившие в Париже и других городах Западной Европы, находились в сложном диалоге с новейшими течениями европейской мысли.

Розин В.М.

(Институт философии РАН, Москва)

Возобновление мифа в эпоху культурных трансформаций модернити

Разговоры о мифах в гуманитарной науке давно стали модой. Так и тянет везде увидеть миф и дальше включить удобный двухсторонний дискурс. Это одна позиция. На самом деле реальности, о которой пишет такой-то имярек, не существует, все это миф, превращенная форма чего-то другого, а раз миф, то все-таки в какой-то степени иллюзия и т.д. Вторая позиция, сегодня не менее распространенная. Миф – более развитая форма жизни культуры, чем наука, он несет в себе символические и духовные

ресурсы, столь нужные нам сегодня, и прочее. Именно так, существуют две противоположные трактовки мифа, причем иногда даже у одного автора.

В чем же особенности современного мифа? Их, по меньшей мере, три. Во-первых, в настоящее время значительно ослабла, а в некоторых случаях и просто стала невозможной позиция «носителя истины», которая выступала необходимым условием мифологизации. Во-вторых, сформировались разнообразные социальные практики, удостоверяющие и воспроизводящие мифологическую реальность. Это образование, идеология, церковь и эзотерические сообщества, реклама и другие масс-медиа, искусство... Этот перечень можно продолжать. В-третьих, имеют место две прямо противоположные тенденции: к воспроизводству и возобновлению мифа и к его деконструкции, к созданию дискурсов и практик, позволяющих обойтись без мифов. Например, культурологическая и методологическая традиции – это тенденция критики мифологического сознания, выращивание способов объяснения, в рамках которых мифы истолковываются как исторически, так и культурно обусловленные способы концептуализации и осмысления действительности. За счет этого миф частично лишается своей почвы.

Художественная реальность не может быть истолкована как миф. В настоящее время возобновление мифа предполагает сознательное использование понятия «миф» и понимание того, что имеют место две противоположные тенденции: расширение и экспансия мифологизации, с одной стороны, и ее критика и деконструкция (демифологизация) – с другой. Если в современной мифологизации огромную роль играют социальные практики, удостоверяющие и возобновляющие миф, то в ее критике – методология, постмодернизм и культурология.

Никонова С.Б.

(Санкт-Петербургский государственный университет)

Язык мифа и миф о языке. Демифологизация модерна и «новое мифологическое мышление»

В современной культуре происходит некий процесс, который заставляет говорить об изменении принципов постмодерна и искать названия для этого нового этапа современности. Этот процесс связывается с некоторой мифологизацией сознания – однако о начале нового этапа мифологизации речь пошла еще

с начала XX века, при все возрастающей демифологизации. С «демифологизацией демифологизации» Дж. Ваттимо связывает начало подлинного перехода от современности к постсовременности». И «когда демифологизация разоблачается как миф, миф вновь приобретает жизнь» (Ваттимо Дж. Прозрачное общество. М., 2003. С. 51.). По Ваттимо, фактически, эти два процесса параллельны и взаимосвязаны.

Задача моего доклада – взглянуть на перепетии этого процесса и попытаться проанализировать некоторые его механизмы с точки зрения одного из наиболее ярких порождений демифологизирующего мышления постмодерна, захватившего философию XX в. (в качестве предельного основания демифологизации), – мифа о языке. Это попытка понять также то, имеем ли мы плавное продолжение того же процесса и в начале XXI в. или сталкиваемся в действительности с принципиально новой формой мифологического мышления.

Важной проблемой является и то, как демифологизация и мифологизация связаны с проблемой соотношения знака и значения в языке, поскольку это соотношение затрагивает вопрос веры во внеязыковую реальность или же, наоборот, предположение «тотальной знаковости», которую в качестве основания «новой мифологии» предполагает Ваттимо.

Козьякова М.И.

(Высшее театральное училище им. М.С. Щепкина, Москва)

Культура и миф: прощание с модерном

Несмотря на позитивный опыт исследований, миф продолжает оставаться загадкой. Аутентичный исторический миф, феномен ранней стадии развития человеческого общества, не исчезает вместе с первобытной культурой, но продолжает существовать в религии и философии, искусстве и фольклоре. XX в. демонстрирует разнообразие идеологической, политической и научной мифологии, а продуцирование мифологем становится неотъемлемой чертой массовой культуры. Очевидно, что миф является выражением универсально человеческого, коренящегося в глубинах человеческой психики, и потому имманентно присутствующего различным культурам. Это позволяет отнести его истоки к сфере коллективного бессознательного (К. Юнг), а сам миф дефинировать как вербализацию коллективного бессознательного.

Европейское развитие шло от мифа к логосу. Культуру западной цивилизации формировали детерминизм и формальная

логика античности, средневековая схоластика и религиозный дуализм, рационализм Нового времени. В «проекте модерна», заложенном в эпоху Просвещения, господствуют прогрессистская идеология и технический оптимизм, а противопоставление человека и природы достигает логического завершения. Это провоцирует глубокий кризис и одновременно поиски путей выхода из тупика логоцентрического проекта. Исследование мифов – одно из возможных направлений подобной деятельности.

МИФ И ИСТОРИЯ

Харитонович Д.Э.

(Институт всеобщей истории РАН)

Миф как слагаемое национальной истории

В данном выступлении миф понимается как феномен сознания, как особая форма мышления, наличествующая не только в массовом сознании, но и в сознании ученых, где мифомагическое мышление соседствует с научным. Выделяются две особенности мифомагического мышления: «постулатность», то есть наличие утверждений, не требующих доказательств, и ориентация на поиск «начал». Указать на происхождение феномена значит объяснить этот феномен. Исторические мифы восходят к космогоническим мифам. Как предыстория национальной историографии рассматривается римский миф и многочисленные исторические мифы Средневековья, в которых устанавливается связь своего народа с Троянской войной, Энеем и иными римскими героями. Национальные истории рассматриваются на примере различных научных и даже научно-популярных трудов XIX – XX вв. Выделяются несколько принципов поиска начал.

Во-первых, это выделение собственно истории, в отличие от доистории, и начало «своей» истории совпадает с первым письменным упоминанием о «своей» земле: так, например, о начале Британии говорится со времен походов Цезаря. Во-вторых, история может начинаться «с древнейших времен». Здесь есть свои подразделения.

1) История страны есть история ее территории. Так, историю Франции некоторые исследователи начинают с истории образования ландшафта страны, создававшегося 350 млн. лет назад. 2) История страны есть история ее народа. Так, историю Англии начинают с описания англов, саксов и ютов еще до вторжения их

на Британские острова, историю Франции – с истории галлов и/или франков. 3) История страны есть история ее народа, определяемая по языку. Ж. Мишле считал, что Франция начинается тогда, когда в IX в. появляется французский язык. 4) История страны есть история государства. История Венгрии начинается с «обретения родины» в 895 г., когда хан Арпад завоевал Паннонию, история Нидерландов – с Нидерландской революции. В заключение ставится вопрос о том, что побуждает историков выбирать тот или иной критерий.

Брода М.
(Польша)

Большевизм и структуры «мировой души».
Идеологическая картина мира как миф

Существует целый ряд причин, позволяющих небезосновательно распознать в большевистской идее, рассматривающей Россию (Советский Союз) как зародыш общечеловеческого коммунистического сообщества, очередную после русско-православной идеи Москвы – Третьего Рима историческую конкретизацию, воплощение и попытку реализации архаической идеи «России–мировой души». Социально важным, интеллектуально интересным и эвристически плодотворным делом, как мне представляется, было бы задуматься над вопросом, не остается ли подобная вовлеченность в структуры архаического опыта, восприятия, концептуализации мира вообще, а понимание собственной территории и сообщества как «мировой души», в частности, – хотя бы отчасти и лишь имплицитно – основанием и неотъемлемой составляющей также других, исторических и современных, формул «русской идеи» со всеми сопутствующими этому вышеуказанными амбивалентностями и последствиями.

В той степени, в которой так бы происходило, смысл инициационного вызова, перед которым стоят русские и Россия, состоял бы не столько в том, смогут ли они сохранить верность прежним императивам коллективных устремлений, а также связанным с ними идентификационным схемам, сколько в том, смогут ли – и в какой мере – решиться на позицию критической дистанции по отношению к ним. Речь поэтому шла бы о способности такой интерпретации архетипических позиций русской идентичности, которая позволила бы избежать ситуации неверного выбора между Сциллой отрыва от традиции и Харибдой непонимания со стороны других и регулярно повторяющегося саморазрушения.

Соколов К.Б.

(Государственный институт искусствознания, Москва)

Политические мифы современной России

Легенды и мифы стары как миф. Кажется, что со временем их очертания меркнут, сюжеты размываются, герои уходят в небытие. Но это только на первый взгляд. Являясь частью культуры, общества и науки, миф не исчезает. Он остается, проявляясь в рекламе, кинематографе, политике и даже науке.

Во все времена мифы помогали человеку выживать в хаосе окружавших его проблем. Но за следование им людям подчас приходилось платить немалую цену – всходили на костер или ложились на плаху пророки и энтузиасты, орды безжалостных завоевателей прокатывались по континентам, гибли государства, уходили в небытие народы. Однако люди никогда не задумывались, что эта плата непомерно велика.

Новые политические мифы не создаются спонтанно, они не являются диким плодом необузданного воображения. Напротив, они представляют собой искусственные творения, созданные умелыми и ловкими «мастерами». Во всем многообразии мифических реальностей современной России явно наметилась тенденция к трансляции мифов, прославляющих ценности обогащения: «Деньги решают все!», «Рискуйте, играйте и выигрываете!», «Выиграть может каждый!», «Бери от жизни все!», «Будущее зависит от тебя!». О необходимости следовать этому регулярно напоминают легионы желающих внести посильный вклад в современное мифотворчество. А поскольку мы сами находимся внутри этой мифологии и отчасти сами являемся ее субъектами, нам, конечно, весьма трудно оценить ее аналитически, и тем не менее стоит попытаться это сделать.

Саламадзе Э.А.

(Азербайджан)

Мифология тюркской геральдики: история и современность

Главное правило геральдики – принцип исторической преемственности. Что происходит, когда последняя прервана? Разрыв государственной и социальной традиций неминуемо приводит к замещению исторического мифологическим. И тогда выясняется, что достоверное – неоднозначно, а однозначное – не достоверно. Со временем мифологизация развенчивается, но миф возвращается.

Именно геральдика обозначила вектор как исторической, так и мифологической самоидентификации в постсоветском этнокультурном пространстве. В начале 1990-х годов широким фронтом развернулось герботворчество национальных элит. Этот процесс был связан с обретением независимости постсоветскими странами, с созданием их официальной государственной символики и атрибутики.

МИФ В ПРОСТРАНСТВЕ ИСКУССТВА И ЛИТЕРАТУРЫ

Богатырева Е.А.

(Российский институт культурологии, Москва)

Модерн и романтизм: точки пересечения

Романтизм демонстрирует появление новой установки, *нового масштаба*, характеризующего модерн как тип культуры. Неочевидная, казалось бы, параллель между модерном, чей «проект» связан с философией Просвещения, и искусством романтизма фиксирует, прежде всего, то обстоятельство, что в искусстве романтизма находит отголосок сложившаяся в модерне *система видения*. Наряду с устремленностью в будущее, не менее существенным признаком самосознания модерна становится представление о новой, «пространственной», координате. Осознание этого масштаба станет одной из характерных черт культуры модерна.

Искусство романтизма наглядно свидетельствует о том, что в модерне созревает своя «система координат», проявлением которой, в частности, становится структурирование и «обживание» окружающего мира как пространственной конфигурации в категориях «Я» («европейское человечество») и «Другой» (представитель «других» культур). Поэтому интенсификация культурных взаимодействий составила магистральную линию эволюции модерна. История развития художественного *модернизма* наглядно продемонстрировала этот вектор «перехода» от модерна к той культурной ситуации, которая получила название «постмодерной». Линия на интенсификацию культурных взаимодействий не утратила своей актуальности и тогда, когда споры относительно терминов «модерн(изм)» и «постмодерн(изм)» стали представляться уже скорее фактами истории.

Маньковская Н.Б.

(Институт философии РАН, Москва)

Постмодернизм: эволюция художественного языка

В докладе проанализированы некоторые внешне оппозиционные тенденции в развитии современных визуальных искусств, парадоксально дополняющие друг друга: 1) собственно постмодернистские интерпретации классики; 2) стремление вернуться к классическому (в строгом смысле слова) художественному языку, наиболее отчетливо проявляющееся у «классиков» постмодернизма; 3) сопутствующее этому тяготение к минимализму в духе классического авангарда; 4) концептуалистские опыты автоинтерпретаций; 5) мощная нацеленность на виртуализацию арт-практик. Все это подтверждает гипотезу о зарождении нового этапа эстетического развития — постнеклассического, синтезирующего опыт классики и неклассики.

Афасижев М.Н.

(Государственный институт искусствознания, Москва)

О некоторых особенностях функционирования античного мифа в европейском искусстве

В образной форме в мифологии происходил процесс образования общих понятий, вначале выраженных в эпосе и эпической поэзии, а затем и в различных видах изобразительного искусства. Ибо возникновение мифологии и религии было связано со способностью обозначать воображаемые и не доступные реальному восприятию духов предков, богов и мифических героев. И на примере древнегреческого искусства можно проследить, как поэты первыми изобразили богов и этим способствовали их живописному и скульптурному изображению. Только от поэзии мог узнать художник историю богов, а следовательно, и способ их изображения. В самом деле, скульптурные статуи Зевса, Геры, Афины, Аполлона, Посейдона почти точно соответствуют их словесному изображению в мифологии и поэмах Гомера, Гесиода, Пиндара и других. И начиная с античности образы античных богов и героев стали непременным атрибутом истории европейского искусства. Например, одно из знаковых произведений, оказавших влияние на мировую литературу XX в., — роман Д. Джойса «Улисс» — назван именем одного из главных героев греческой мифологии. Ему же был посвящен телесериал

А. Кончаловского – «Возвращение Одиссея». Неоднократно экранизировалась «Илиада» Гомера. Но особенно часто к героическим и трагическим образам античной мифологии в своих операх обращались европейские композиторы. И этот процесс начался буквально с самого момента появления в Италии данного музыкального жанра.

Алымова Е.В.

(Санкт-Петербургский государственный университет)

Миф в сюжетном строе древнегреческой трагедии

Загадка мифа еще не разгадана и, наверное, не будет разгадана никогда, потому что миф как раз тем и интересен, что представляет собой неразрешимую загадку. Миф сам породил о себе миф как о лоне всего (где-то должно быть начало): религии, поэзии, культуры. Миф становится историей, хотя превращение могло происходить и в противоположном направлении. С мифом связан и сомнительный тезис о происхождении философии, которая возникла у греков будто бы тогда, когда география их мира расширилась и нахлынувший поток новых знаний заставил их усомниться в достаточности мифа. Между тем миф не может быть недостаточным. Миф есть предвосхищенный ответ на любой возможный вопрос. В мифе мир уже заранее истолкован. Все новое, что появляется в горизонте мифа, истолковывается как раз на языке этого мифа.

Сайко Е.А.

(Государственный институт искусствознания, Москва)

Миф в художественных интерпретациях эпохи Серебряного века

Культура Серебряного века демонстрирует самые разные аспекты освоения мифа – как античного так и библейского. В связи с этим условно можно выделить два основных тренда в осмыслении данного феномена: это факт мифа (мифологии) и миф (мифология) факта.

В целом именно с позиции мифа можно оценить и взаимоотношения, возникающие в контексте культур-диалога, между философией и искусством в эпоху Серебряного века. Драматургия отношений философии и культуры конца XIX – начала XX в. – это благодатное поле для ассоциаций в духе античности: механизм

взаимоотражения и взаимопересоздания, действующий в философско-культурологическом пространстве, метафорически можно выразить посредством мифологем: «Нарцисс и ручей», «Похищение Европы». Современная переходная эпоха по-своему осмысляет роль культуры и риски в культуре в иных – глобализационных – концептуальных условиях. Это находит свое отражение и в искусстве, вновь порождая апелляцию к мифу, тренды в осмыслении культа предков, и, наконец, новую мифологию – мифологию переходного времени.

Варакина Г.В.

(Российский институт культурологии, Москва)

Мифологизация музыкального театра начала XX века: антреприза С. Дягилева

Трансформация балета связана со многими именами и обстоятельствами, одним, если не главным, из которых был М. Фокин – солист, а затем хореограф антрепризы С. Дягилева. Главное, что отличало Фокина от других балетмейстеров – это почтительное отношение к музыке и живописи, то есть к спектаклю в целом. Особенно к музыке, ритм и мелодическое начало которой во многом, по его мнению, определяли характер танца, его рисунок.

Важным событием в жизни антрепризы довоенного периода было знакомство С. Дягилева с молодым композитором Игорем Стравинским. Участие И. Стравинского в предприятии С. Дягилева открывается тремя балетами – «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911), «Весна священная» (1913), принесшими композитору всемирную славу. К типично неоклассическим работам Стравинского относятся также опера-оратория «Царь Эдип» (1927) и балет «Аполлон Мусагет» (1928).

Именем И. Стравинского отнюдь не исчерпывается тот ряд отечественных композиторов, к музыке которых обращался С. Дягилев. Следует назвать как мастеров старой школы – М.И. Глинку, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Глазунова, П.И. Чайковского, А.П. Бородина, С.И. Танеева, А.С. Аренского; так и представителей молодого поколения – Н. Черепнина, Н. Набокова, С. Прокофьева. Кроме того, Дягилев активно использовал лучшие музыкальные образцы из мирового наследия прошлых эпох – от Д. Скарлатти и Дж.Б. Перголези до Ф. Шопена и Э. Грига. Обогащение и расширение репертуара

«Русских балетов» осуществлялось также за счет сотрудничества с современными западными (прежде всего, французскими) композиторами, такими как К. Дебюсси, М. Равель, Ф. Пуленк, Ж. Орик, М. де Фалья, Д. Мийо и др. Тем самым Дягилев реализовывал на практике одно из программных положений антрепризы и всей своей жизни касательно не только популяризации русского искусства в Европе, но и взаимодействия культур.

Давыдов А.П.

(Институт социологии РАН, Москва)

«Невский проспект» Н.В. Гоголя. Миф и сущность в художественном анализе

Переход от одной логики к другой в сознании Н.В. Гоголя имеет несколько ракурсов. 1) изменение представления о потусторонности: в движении от народного православия с его двоеверием, со всеми его ведьмами, водяными, домовыми, лешими, чертями – к нормативному православию с его Богом Отцом, хозяином царства небесного, в отказе от народных представлений о потусторонности и переходе к церковным канонам и библейским догмам; 2) изменение логики философствования, в смене основания анализа реальности.

Гоголь пытается через миф прорваться к сущности человеческого, которая скрыта от глаз, таится под словом, лицом, за рекламой, фасадом, мифом, поэтому явление человеческому миру он с гневом отбрасывает как вводящее в заблуждение, как ложную, коварную, дьявольскую личину. Но если Петербург, буржуазная жизнь, Невский проспект – это миф и обман, если настоящая жизнь осталась в Васильевке, на Полтавщине, в добросовестном общении с землей активного, добропорядочного хозяина, выполняющего свой долг перед Богом правильным севооборотом, а то, что на Невском, это лишь мираж жизни, ее блестящая подделка, если сущность Невского проспекта это фальшивое человеческое, дно человеческого, то – как жить?

Гоголь не ответил на свой вопрос, потому что его не устроило ни одно из его решений. Гоголь не хочет ни умирать, разочаровавшись в ложной сущности Невского проспекта, ни жить с этой сущностью в себе. Он просто говорит читателю – держитесь подальше от Невского проспекта, это не то. Анализ мифа и обмана, разогнавшись в постановке вопроса, остановился, как вкопанный, там, где должен был перейти в синтез.

Сараскина Л.И.

(Государственный институт искусствознания, Москва)

Америка как миф и утопия в творчестве Достоевского

Восприятие Ф. Достоевским и его героями Америки – часть большой темы «Достоевский: Россия и Запад». Отношение России к Западу и Запада к России со времен петровских реформ было центральной проблемой российской политической, философской, а также художественной мысли, глубочайшей, зачастую весьма болезненной, интеллектуальной рефлексией. Каким путем пойдет Россия в своем развитии – проторенным западным или неким новым, особенным? Станет ли Россия западной страной, то есть, рассуждая в терминах эпохи, «передовой» и «благополучной»? Именно эти вопросы были в XIX в. ключевыми вопросами русской общественной мысли, именно они разделили русских мыслителей на славянофилов и западников. Этот цивилизационный спор до сих пор остается актуальным, и время ничуть не снизило его остроту.

В контексте XIX столетия термин «Запад» чаще всего обозначал только Европу, о которой Достоевский писал много, подробно, вдохновенно. Достоевский-почвенник надеялся примирить противоречия России и Европы, мечтал о синтезе двух равноценных и равнозначных начал: родной почвы и западной культуры.

Америка в глазах Достоевского и его героев – это terra incognita, место далекое, глухое, чуждое и непонятное, земля неизвестная и неизведанная. Достоевский часто употребляет выражение: «открыли Америку» в значении «изобрели колесо», но ни одного географического названия, ни одного имени и почти никаких культурных, исторических реалий, связанных с Америкой, не встретим мы на всем пространстве сочинений писателя... Бегство в Америку, по Достоевскому, – это прежде всего либеральный миф, распространяющийся в русской среде как пожар. Достоевский высмеивает тех, кто готов пресмыкаться перед либеральным вздором, у кого закрыты глаза на истинное положение вещей.

В глазах Достоевского, верящего во всемирность, всечеловечность русского человека, Америка – это еще и место всеобщего разъединения и обособления. Русский человек, бежавший из дома, залетевший в Америку и оставшийся там навсегда, считает Достоевский, определенно потерял для Отечества. Ни одного своего героя писатель не подверг подобной участи.

Гирич Ю.Н.

(Институт мировой литературы РАН, Москва)

Латинская Америка: миф или мифологизация мифа?

Смысл и роль мифологизма как манифестации общественно-го сознания в западной культуре первой половины и тем более, середины XX в. еще далеко не выяснены. По сути дела, миф это фундаментальный механизм функционирования человеческой культуры. Миф – неотъемлемое свойство человеческого существования. Он родился вместе с человеком и умрет только с его исчезновением.

В Латинской Америке миф не является ни главной, ни исключительной чертой литературы как феномена культуры. Моделирующим механизмом, содействующим культуротворческому процессу в узловых актах самосозидания, здесь является воображение. Поэтому образ, миф в латиноамериканской литературе имеет более высокую аксиологическую значимость, чем идея. Поиск истины о себе традиционно ведется через образ, выражение, форму. Латинская Америка творится образом и выражает себя в образе – отсюда и гиперболичность ее культурного дискурса.

Все эти особенности я рассматриваю и анализирую на примере творчества Г. Гарсиа Маркеса, считающегося самым мифологичным писателем Латинской Америки. Оказывается, однако, что Гарсиа Маркес является величайшим демифологизатором, а миф об особой мифологичности латиноамериканской культуры – только укоренившимся мифом, причем укоренившимся именно в нашей стране, что делает этот феномен своеобразным фактором нашей культуры.

Гришин М.В.

(Государственный институт искусствознания, Москва)

Мифологические мотивы в творчестве

Э. Паунда и Т.С. Элиота

События первой половины XX в. стали для ряда европейских мыслителей предвестием гибели западного мира, трагической кончины западной культуры, завершающей свой жизненный цикл. Настроением глубочайшего упадка культуры пронизаны заголовки целого ряда работ, посвященных изучению культурных процессов первой половины XX в.: «закат Европы» О. Шпенглера, «Умирание искусства» В. Вейдле, «Конец Нового времени» Р. Гвар-

дини, «Утрата середины» Х. Зедльмайра, «Кризис нашего времени» К. Ясперса, «О трагическом чувстве жизни» М. Унамуно.

Очевидно, что люди искусства, поэты, художники, драматурги, режиссеры, наиболее выдающиеся из которых были одновременно теоретиками искусства и культуры, не могли игнорировать происходящие в Европе процессы и не пытаться дать им художественное осмысление. Наш анализ коснется только некоторых напрямую связанных с мифологией аспектов творчества, столь значимых для западноевропейской художественной жизни первой половины XX в. фигур, таких как англо-американские поэты и теоретики культуры Т.С. Элиот и Э. Паунд. Миф был для этих художников некоей панацеей, лекарством от тяжелейших заболеваний европейской культуры и искусства первой половины XX в.: кризиса христианской и новоевропейской системы ценностей, в результате которого образовался некий духовный вакуум, утраты культурой изначальной целостности, все большего дробления и атомизации ее различных частей и подсистем, утраты связи с традицией, кризиса рационалистических и позитивистских моделей внутри культуры.

Шарнаускене Т.В.

(Институт философии РАН, Москва)

Модернизация смысла мифологического и социально-фантастического в произведениях В.Я. Брюсова

Доклад посвящен проблеме модернизации смысла мифологического и социально-фантастического в произведениях В.Я. Брюсова.

На основе воспоминаний, документальных данных личного архива поэта и прозаика рассмотрены факторы, обусловившие начало литературной деятельности, формирование личности и мировоззрения В.Я. Брюсова, особенности его взглядов как характерного представителя литературного течения, известного под названиями: модернизм, декаденство и символизм. Современниками и соратниками он был признан законодателем форм русского символизма. Важным также является осмысление механизмов воздействия и влияния мистических тенденций на творчество поэта, его стремление истолковать мистику как своего рода познание в действительности и в области научной фантастики.

Предлагается относительно новое понимание парадокса личности В.Я. Брюсова, на основе которого удастся проследить

динамику становления его поэтического мира. Особое внимание обращается на поистине острое ощущение причастности В.Я. Брюсова к историческому моменту, формированию представлений о прошлом и будущем России.

Глазкова Т.А.

(Российский государственный гуманитарный университет, Москва)

Демифологизация реальности в русской литературе XIX в.

Писатели-реалисты используют приемы демифологизации, чтобы отрезвить сознание масс, находящееся под влиянием мифических представлений о мире, а также проанализировать историческое время, человека в нем, сделать рациональные выводы. Однако многие художественные тексты XIX в. прямо или косвенно взаимодействуют с мифопоэтическим сознанием (в том числе творения И. Тургенева, Л. Толстого, Ф. Достоевского, Ф. Салтыкова-Щедрина). Новая художественная реальность, построенная на уже существующем вымысле (мифе), перерождается и трансформируется в словесной игре самого автора в другую реальность, декодируя прежнюю.

Если миф требует целостного, синкретичного восприятия, то при демифологизации применяется аналитический подход. Однако автор создает свой уровень (художественное пространство), где происходит встреча, взаимодействие двух противоположных направлений (мифа и реальности), их диалог. Автор представляет свою практику, рефлексировать и интерпретирует миф. Художественный текст – это многоуровневая система, в основе которой лежит известный в культуре сюжет (мотив): с одной стороны, осуществляется его авторская интерпретация, с другой – все эти стороны сходятся в одной точке символического обобщения действительности. Итак, мифологизация и демифологизация – два разнонаправленных явления, которые сосуществуют в едином пространстве авторского слова. Писатель, литературный критик – разоблачитель и иллюзий и страшных мифов, которые и есть правда жизни, они готовы сделать свои выводы о мире, чтобы услышать отклик читателя.

Бондаренко Ю.А.

(Российский государственный гуманитарный университет, Москва)

Рецепция античного мифа в творчестве русских символистов

Время конца XIX – начала XX в. требовало пересмотра многих мировоззренческих и эстетических основ. В процессе поиска истинных смыслов искусства и создания поэтической программы русские символисты обращались к античному наследию. Античность воспринималась символистами как универсальное культурно-историческое целое, с классическими ценностями (идеал человека, культ красоты, гражданские свободы, право и т.д.), одновременно являясь и темой философского анализа и предметом художественного изображения. Миф рассматривается символистами в тесной связи с понятием символа. Эта связь отображается посредством рецепции в ряде стихотворных текстов и теоретических работах Вяч. Иванова, Вл. Соловьева, А. Белого, Д. Мережковского, П. Флоренского и др.

Наряду со своими учителями, французскими символистами, русские символисты использовали четыре основных типа мифологической рецепции: непосредственная цитация античных мифов, мифологической героики (с элементами трансформации мифологических образов); конструирование новых мифов на основе интерпретации традиционных («Цирцея» В. Брюсова); создание авторского мифа или мифа об авторе (Л. Толстой – «тайновидец плоти» и Достоевский – «тайновидец духа» Д. Мережковского); сотворение индивидуальных мифов, на основе заимствованных мифологем (Премудрость Божия на основе концепта Софии Вл. Соловьева).

Преодолевая эстетизм французской символистской школы, русский символизм выработал фундаментальное отношение к поэтическому слову, имевшее своей целью человека, рассматриваемого по вертикали. Идеи реформированного христианского учения (П. Флоренский, Вл. Соловьев, Вяч. Иванов), идея Ф. Ницше о сверхчеловеке и античная концепция человека, положенные в основу образа новой духовной личности, вывели русский символизм за рамки чистого искусства в область философско-религиозной проблематики.

Шмулевич Э.
(Франция)

Образ Франкенштейна или воплощение библейского мифа в индустриальном обществе

Миф о Франкенштейне – это, прежде всего, литературный, а затем кинематографический способ рассказать об одной из масштабных проблем, которые появятся в XIX в. вместе с развитием индустриального общества. Это проблема механизации. Данная тема отражает страх человека, которого обгоняет созданная им технология и который не способен до конца овладеть тем, что сам создал.

С появлением Франкенштейна свершается перелом в восприятии человеком действительности. Он делает ужас человечества перед лицом современности более ощутимым, пронзительным. Франкенштейн становится человеком, узурпирующим власть Бога, возможно, уже не существующего (если следовать мысли Ф. Ницше). С этого момента наука замещает трансцендентность, она предлагает концепцию позитивистского «прочтения» мира в противовес традиционной схеме его религиозной интерпретации.

Франкенштейн – это притча. Ее смысл таков: наука заключает в себе надежду человечества и вместе с тем она может стать средством саморазрушения. Желая создать жизнь заново, ученый манипулирует силами, которые превосходят его, ставя тем самым вопрос об ответственности ученого за свои открытия. Знание, которое является отличительной особенностью человека, может обернуться против него.

Колязин В.Ф.
(Государственный институт искусствознания, Москва)

Берлинский дадаизм и постмодернистское прочтение мифа в постановке трагедии Ф. Геббеля «Нибелунги» Ф. Касторфом

Опыт обращения с германскими мифами имелся у Ф. Касторфа задолго до постановки геббелевских «Нибелунгов». Напомним о том, что режиссерский стиль его оттачивался во многом на эстетике Хайнера Мюллера, в основе драматургии которого лежит постмодернистская трансформация мифа. Касторф не только пропустил мюллеровское мифопоэтическое творчество через себя, но неоднократно ставил драмы Мюллера и монтировал фрагменты мюллеровских драм с драмами других авторов.

Рядом с Мюллером в ГДР существовала фигура не менее мощного интерпретатора мифологических сюжетов – Петера Хакса.

Мюллеровская, а вслед за ним и касторфская концепция германского мифа исходит из нескольких постулатов: 1) среди семейства европейских мифов германские наиболее стойкие, воинственные и агрессивные; 2) природомакрокосмический, эстетический и лирический потенциал их затемнен традицией; 3) германский миф отягощен, запятнан присвоением шовинистической и фашистской идеологии, искажением пантеона героев и нуждается в очищении от длительной традиции германоцентризма, антиевропеизма и расизма; 4) германский миф нуждается в историзирующей и иронически-игровой трансформации, прививки элементов античного мифа, более связанного с понятиями красоты, гедонизма, гармонии и миролюбия.

Идущий два вечера подряд поп-хроноколлаж Ф. Касторфа по трагедии Ф. Геббеля «Нибелунги» (1995) откровенно травестировал главный германский миф и не вписывался ни в какие жанровые рамки. Функция основного германского мифа подвергнута фундаментальному сомнению, травестирована, приведена в соответствие с основным лозунгом постмодернизма – деконструкцией ради обретения свободы плавания в сюжетном пространстве мифа, свободы от следования эпическим максимам и этическим указаниям, содержащимся в ядре древнего мифа.

Федотова В.Н.

(Государственный институт искусствознания, Москва)

Миф, ритуал и история в болгарском музыкальном театре 30–40-х годов XX века

Обращение к мифу со времен античности присуще художественному миру искусства. Особая роль отведена мифу в XX в. Подходы к его интерпретации разнообразны, что обозначилось в развитии музыкального театра столетия (Р. Штраус, И. Стравинский, А. Оннегер, Б. Барток). В эту парадигму вписываются и сочинения болгарских композиторов, созданные в 1930–40-е гг.: опера «Царь Калоян» П. Владигерова (1899–1978) и балет «Нестинарка» М. Големинова (1908–2001). В своих произведениях болгарские музыканты обращаются к прошлому страны, к ее древнейшим сакральным обрядам. Поиск в этом направлении обусловлен стремлением выявить своеобразие национального

мироощущения, поскольку в силу драматической истории Болгарии (пять веков Османского ига, Освобождение – 1878 г.) многое обратилось в мифы.

Создавая художественные произведения на эту тему, болгарская интеллигенция нередко мифологизировала исторические события, пробуждая в обществе стремление осознать себя как единую страну, имеющую глубокую и богатую историю. Вместе с тем свои произведения П. Владигеров и М. Големинов создавали с учетом современного художественного контекста, соотнося их с основными направлениями музыки XX в.

Собакина О.В.

(Государственный институт искусствознания, Москва)

Интерпретация мифа в творчестве Шимановского: от модерна к неофольклору

Ведущими стилевыми направлениями польского искусства рубежа XIX – XX вв. стали символизм и модерн. Характерной чертой искусства данного периода является взаимодействие между «родственными» сферами: связи между ними не только расширяются, но и приобретают новые разнообразные формы. Творчество данного времени отличается преодолением жанровых ограничений, поисками взаимодействия между смежными искусствами и обогащением выразительных средств и технических приемов.

В этой художественной атмосфере происходило формирование творческих принципов Кароля Шимановского, совпавшее с началом XX в. и отразившее эстетику польского искусства рубежа веков. Период 1913–1919 гг. стал переломным этапом в творчестве композитора. Его произведения оказались созвучны эстетике модерна и символизма своей идеально-мифологической направленностью, основанной на темах конкретных мифов, а также воплощением идей пантеизма и синтеза искусств.

Щербакова М.

(Российский государственный гуманитарный университет, Москва)

Метафоры мифотворчества в творчестве В. Пелевина

Мифы всегда являлись источником для литературных сюжетов и образов. Однако мифом также может стать и созданная

автором новая реальность, которая моделируется в соответствии с законами древнего сознания (персонажи, сюжеты или сама структура мифа). Если модернисты XX в. различным образом переосмысливали миф, то постмодернисты играют мифическими сюжетами и образами. Второй случай условного мифотворчества ярко демонстрирует творчество В. Пелевина. В докладе представлен анализ текстов художественных произведений В. Пелевина с точки зрения их мифологической составляющей. Подробно рассмотрен ряд ключевых произведений писателя, в которых выявлены значимые элементы мифического текста («Чапаев и Пустота», «Generation П», «Священная книга оборотня», «Шлем ужаса», «Желтая стрела», «Принц Госплана», «Затворник и Шестипалый», некоторые рассказы). Здесь мифы, воссоздаваемые писателем, выступают как метафоры авторской философии культуры.

Сафронова Л.В.

(КазНПУ, Казахстан, Алматы)

Мифодизайн постмодернистского текста (на материале творчества В. Пелевина)

«Пора завязывать с литературоведением и думать о реальном клиенте», – провоцирует В. Пелевин исследователей приблизиться к своей креативной методике создания текста. Речь идет о спланированной «оккупации» сознания читателей определенными информационными продуктами.

Любой текст в таком ракурсе рассматривается как сложная система установок, лингвистически закодированных моделей поведения, выстроенных в соответствии с возможностями восприятия. Соответственно, и пелевинские произведения переориентируются на фокус изображения этого «“неразрешимого конфликта” правого полушария с левым», фиксацию механических циклов мышления, откорректированную исходя из стратегической авторской цели «сражения <...> за ниши в развороченных отечественных мозгах». Автор пользуется методикой управления процессами связности у потребителя, манипулирования означиванием при помощи особых риторических приемов. В основе подобных лингвистических технологий – эстетический перенос интересов писателя-проектировщика в сферу «мозговых структур» персонажа и соответственно читателя, требующий и адекватных литературоведческих методик декодирования.

Достаточно продуктивной, на наш взгляд, может стать в этом аспекте практика прочтения произведения при помощи мифодизайнерского инструментария – гибкой проектной дисциплины, структурированной видением потребителя и созданной на основе видения автора-проектировщика (М. Ульяновский).

Баркова Э.В.

(Российский государственный торгово-экономический университет, Москва)

Миф как зеркало современной культуры

«Миф отоварен» – выражение, не знакомое специалистам-мифологам, искусствоведам и культурологам, но оно привычно и хорошо знакомо тем, кто занят в сфере коммерции и бизнеса, а также, кто специально создает красивые легенды об истории и «богах и героях» – отцах-основателях своей фирмы для скорейшего извлечения вовсе не мифической прибыли. Ответом на реальный социальный заказ, потребность в таком мифе в современной науке стала специализированная область прикладной культурологии и теории управления, получившая в отечественном общественном официальном статусе, – она называется мифодизайном.

Пути напряженного поиска ответов на главные вопросы нашего времени, несомненно, приводят к размышлениям о возможностях искусства и культуры. Однако практика показывает: мифологизировать и сами возможности современной культуры, понятой как пластика мысли и игра фантазии, оснований нет. Культура, взятая во всем многообразии ее современных форм и направлений, включая формы танцевальные, – не панацея от бед и проблем XXI в.

МИФ И МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

Хачатурян В.М.

(Институт всеобщей истории РАН, Москва)

Миф в массовой культуре: к проблеме архаической компоненты в неомифологии

Проблема, обозначенная в названии доклада, представляет интерес не только с точки зрения изучения динамики развития мифа и его трансформаций, но и потому, что она самым тесным

образом связана с анализом современного культурного пространства, которое все чаще стало определяться исследователями как пространство неоархаики.

В массовой культуре неоархаика манифестирует себя преимущественно в виде мифа. Это положение вряд ли нуждается в доказательствах, поскольку о мифологии масскульты написано большое количество работ как отечественными, так и зарубежными исследователями. Ренессанс мифа в полной мере проявился в массовой культуре, которая не только актуализировала ценность мифа и использовала его богатый потенциал, но и сама может рассматриваться как «совокупный миф», как современная мифология.

В исследованиях, посвященных массовой культуре, миф нередко предстает как некая вневременная абстракция. И такая ситуация в общем вполне закономерна, учитывая отсутствие единой, четко разработанной теоретико-методологической базы в подходе к этому сложнейшему феномену, а также недостаточную изученность мифа в его историческом развитии.

Шапинская Е.Н.

(Российский институт культурологии, Москва)

Футбол в социокультурном контексте

В современной культуре футбол приобрел громадное значение, выйдя за пределы спортивной игры, развлечения (и увлечения) для болельщиков, активного времяпровождения для любителей «погонять мяч» и для поклонников телетрансляций. Футбол стал явлением культуры и, в свою очередь, формирующим фактором различных субкультурных объединений, то есть приобрел и социальное значение. Мы предпримем попытку проанализировать различные аспекты футбола (историю и современное состояние как части популярной культуры) и дать ответ на вопрос о причинах его невероятной популярности.

Футбол представляет собой гораздо больше, чем просто спортивная игра. В нем отражаются все парадоксы и проблемы нашей культуры, он – показатель социальной стратификации и контркультурных импульсов и – любовь миллионов во всем мире.

Сальникова Е.А.

(Государственный институт искусствознания, Москва)

Визуальность как идеальная материя мифологии XX в.

Массовая культура предоставила режим наибольшего благоприятствования для развития мифологической образности, мифологического сознания. О роли тиражирования, «массового воспроизведения» в формировании социокультурного пространства XX столетия, – в том числе специфической мифологии, – написано немало и в отечественных, и в зарубежных трудах. Это классика культурологической мысли.

Визуальная эра по-своему активизирует феномен мифа, позволяя мифологическому началу развить экспансию еще большей мощности, вариативности и фантастического пространственного охвата. Но визуальная культура – это не просто сравнительно новая группа форм, удобных для трансляции мифа. Визуальность обладает спецификой, в которой есть нечто родственное сущности мифа как таковой. Поэтому визуальность способна одним своим присутствием дополнительно мифологизировать наш мир, и без того избыточно насыщенный модификациями мифа.

Молчанова О.В.

(Российский государственный гуманитарный университет, Москва)

Мифология интернета

Интернет как сетевой архив создания и трансляции информации позволяет существовать глобальной мифологии, которая служит медиумом для образования глобальных коммуникативных связей, не ограниченных в пространстве и времени. Человек, включенный в интернет-коммуникации, совершает процедуры социализации и инкультурации, и именно навыки «распознавания» релевантных текстов, основанные на принятии конкретной мифологической системы, определяют формирование высшей реальности, повседневности современного человека.

Интернет-мифология определяется через «постреальность», то есть отражение реальных ситуаций диалога в сетевом пространстве относительной анонимности (при условии присущей интернету публичности). В связи с этой игрой миф существует как симулякр: мифологема (системы идентификации и комму-

никации) позволяют погружаться в ситуацию «доверительной» беседы, где невозможен «интимный» процесс передачи информации, но возможно образование групп, консолидированных «диалектов памяти», на основе общей социокультурной памяти. Таким образом, возможно существование мифологии, объединяющей человечество на уровне феноменов сознания (стремления к познанию, идентификации и общению) и формирующей контексты и подтексты передачи информации, базу для формирования интерпретаций и конвенций в рамках интернет-сообществ.

М.Н. Афасижев

**Театр вчера и сегодня.
(О книге «Театр как социологический феномен».
Отв. редактор Н.А. Хренов. СПб., 2009. 520 с.)**

Исследования театра в России в прошлом и настоящем – наиболее многообразный и значимый раздел теории и истории мирового и отечественного искусства. И в этом отношении лишь социология театра – самая молодая отрасль его изучения, предметом которой, в отличие от искусствоведения и критики, является исследование и интерпретация непосредственного воздействия театрального искусства на массы в тот или иной исторический период и в тех или иных конкретных социокультурных условиях общества.

Выход в свет монографии «Театр как социологический феномен», в которой представлены и теоретически обобщены результаты социологических исследований самых различных аспектов функционирования театра в нашей стране за последние десятилетия, является значительным событием не только в отечественном театроведении, но и в культурологии в целом. Ибо именно театр в самые трудные и тяжелые годы для нашего искусства всегда первым откликнулся на вызовы времени и, несмотря на идеологический пресс цензуры, выражал истинные чаяния и потребности народа и выступал на защиту простого, нередко «униженного и угнетенного» человека, продолжая гуманистические традиции великой русской литературы.

Содержание монографии столь обширно и многообразно, что полностью представить ее в краткой рецензии нет никакой возможности. Тем же, кто интересуется театром, особенно его реальным бытием и отражением в «зеркале» общественного мнения, рекомендую ее прочесть от начала и до конца. Это, несомненно, будет интересно не только профессионалам театрального искусства (теоретикам, историкам, критикам, режиссерам и актерам), но и его любителям.

После краткого Введения монография открывается первым разделом – «Функционирование искусства как объект междисциплинарного изучения».

В первой статье этого раздела Н.А. Хренов анализирует методологические проблемы социологии искусства, рассматривая эту дисциплину как «разновидность функциональной парадигмы в эстетике». В отличие от философской эстетики, ее предметом на протяжении развития от античности до Нового времени было лишь искусство как таковое. Эта дисциплина демонстрирует противоположный подход – исследует искусство со стороны воспринимающей его публики. То есть посредством изучения потребностей, интересов и идеалов конкретного человека в зависимости от его демографических, социальных характеристик, культурного уровня или тезауруса. По сути, социология искусства на практике пытается исследовать то, что не удавалось философской эстетике, которая в течение многих столетий лишь априорно постулировала характер внутренних реакций и воздействий искусства на человека. Ее Н.А. Хренов обозначает как «элитарную эстетику». Это едва ли правомерно, так как эстетика с античности была озабочена характером воздействия искусства на массы, что отмечает и сам автор на примере отношения Платона к данной проблеме. Этому же посвящена и теория катарсиса Аристотеля, основанная на анализе воздействия театрального искусства на публику. Даже И. Кант, утверждая своеволие гения в искусстве, советовал ему «подрезать крылья» своего воображения соответственно «среднему» уровню вкуса публики. Не говоря уже о западных эстетиках – таких как Ф. Ницше, Ортега-и-Гассет, З. Фрейд, К. Юнг, М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, Г. Маркузе и многих других, которые в своих концепциях искусства уделяли внимание его функции в обществе.

Понятие «элитарное» применимо не к эстетике или теории искусства, а скорее к искусству – в противоположность возникше-

му массовому искусству в эпоху научно-технических революций, когда появились средства массовой информации, и народ, прежде лишенный широкого доступа к искусству, его получил и стал влиять на него соответственно своим потребностям и вкусам.

Вообще, едва ли следует вводить без особой нужды новые понятия в эстетику. Так, мне не ясно ставшее модным разделение эстетики на эксплицитную и имплицитную. Эти различные трактовки категории эстетического, наблюдаемые в современной литературе, обусловлены нечетким определением ее в трудах Баумгартена, что и выявилось в бурных дискуссиях наших эстетиков о природе эстетического, которые так и не дали положительного результата. Это сказывается в методологии анализа как традиционного, классического искусства, так и современно-го, модернистского и постмодернистского.

Чтобы рассмотреть научно обоснованный подход к социологии театра (пусть в качестве некоторого отступления от непосредственного анализа содержания рецензируемой книги), определим содержание категории «эстетическое», отделяя ее от категории «художественное», поскольку их нередко смешивают и подменяют одну другой.

Никто не спорит с определением эстетического как чувственного восприятия *внешних форм* природных и культурных объектов, в том числе и искусства, впервые сформулированным Баумгартеном, а затем закрепленным в эстетике И. Кантом. Почти вся европейская эстетика исходит из этой предпосылки при анализе искусства, кроме отечественной, которая при советском строе отчаянно боролась с формализмом и до сих пор не очистилась от этого наследия идеологических издержек. Отношение к не полностью реабилитированному Канту подтверждает это. Впрочем, умные читатели, о которых мечтал Чернышевский, были и в нашем отечестве. Например Выготский, отличавший эстетическую функцию формы от содержания искусства, или Г. Шпет, который в статье «Эстетика как философская наука» утверждал: «Эстетика... вопреки метафизикам и психологам, не о “внутреннем”, а всегда о “внешнем”»¹. Поэтому едва ли стоит категорию эстетического использовать в двух значениях – как науки об эстетических свойствах искусства и в то же время для обозначения чувственного восприятия художественных произведений, сме-

¹ Шпет Г.Г. Эстетика как философская наука // Эстетика и теория искусства XX века. М., 2007. С. 150.

шивая философскую абстракцию с конкретным и уникальным, каковым является чувственное восприятие искусства².

Действительно, восприятие реального предмета начинается с чувственного восприятия его внешней формы, и лишь затем следует «метафизика» – включение сознания и определение «внутреннего», то есть значения или смысла предмета восприятия, будь то природный объект, вещь или произведение искусства. Но в чем их различие? При восприятии предметов природы, например дерева, возникает эстетическое чувство, которое таковым и остается, если человек не пытается подойти к нему как предмету научного исследования или с какой-либо утилитарной целью. При восприятии вещи как продукта труда, осмысление восприятия ее формы и эстетическая реакция на нее может сопровождаться определением функционального назначения этой вещи. Оно заложено в структуре вещи и представляет ее «внутренний» проект (овеществленный в ее форме). Как правило, продукты труда монофункциональны, что обеспечивает их узкую специализацию, а следовательно, и эффективность в их использовании.

Произведение искусства также представляет собой созданную соответственно специфике своего вида форму для воплощения его внутреннего содержания. И в этом отношении форма произведения так же, как и форма предметов природы или предметов культуры, при восприятии вызывает у человека эстетическое чувство, которое, не угасая, сопровождает его проникновение во внутреннее содержание произведения искусства посредством включения воображения, осознания его смысла и оценки его реципиентом.

Существенное отличие искусства от других форм сознания заключается в том, что его духовное содержание неизмеримо богаче и разнообразнее любой из них – будь то наука, религия, мораль или идеология. Это и определяет многообразие функций искусства, которое может содержать в себе в редуцированном виде не только названные формы сознания, но и интимные и сугубо

² Имея это в виду, Гегель в своей «Эстетике» отмечал неудовлетворительность такой категории для определения предмета исследования теоретических и исторических аспектов искусства, предпочитая ей более точное название своего труда «Философия изящного искусства» («*Philosophie der schonen Kunst*»). К сожалению, в русском переводе эстетика переведена произвольно – как «Философия художественного творчества». (См. соответственно: *Gegel G.W. F. Asthetik*, Band 1. – Berlin, 1965. S. 13 и *Гегель Г.В.Ф. Эстетика*. В 4-х т. 1968. Т. 1. С. 7.)

личностные стороны человеческой жизни. Соответствие «внутреннего» содержания и «внешней» формы искусства определяет его художественную ценность.

Таким образом, как духовное содержание, так и эстетическая форма искусства являются предметом социологии искусства, целью которой является исследование его воздействия на публику для того, чтобы выявить потребности и интересы публики в различных видах искусства на примере отдельных художественных произведений, их оценку и многое другое. Но осуществить это в нашей стране оказалось не так просто, так как в ней до перестройки власть не была заинтересована в выявлении «голоса народа» по каким-либо общественным проблемам, предпочитая за него решать, какое искусство ему нужно и как к нему относиться. Социологии искусства в этих условиях приходилось буквально бороться за свое существование, преодолевая запреты и санкции, когда результаты исследований не соответствовали идеологическим установкам партийных органов. Как справедливо отметил Н. Хренов, обобщая ситуацию в социологии 60-х годов и опираясь на свой опыт одного из первых социологов театрального искусства, «по сути дела, в форме социологии искусства по отношению к жестокой, а точнее, тоталитарной государственности возникла общественная оппозиция»³.

Но становлению и развитию социологии искусства в нашей стране сопутствовали и неразработанность теоретико-методологических проблем, связанных с созданием социологических моделей, методики и техники полевых исследований, начиная с содержания и структурных форм анкет до разработки математических методов корреляций между социально-демографическими, профессиональными и другими особенностями реципиентов искусства, их предпочтениями тех или иных видов, жанров и функций искусства.

Тем не менее, преодолевая все трудности, именно социология искусства выражает наиболее адекватные требования общества к искусству в эпоху возрастающей динамики общественных перемен, что и привело к доминированию функциональной целесообразности во всех сферах современного общества и соответственно и в сферах общественного сознания. Не стала исключением и философская эстетика.

Не случайно Н. Хренов отказался от понятия «эксплицитная» эстетика, справедливо заключив, что для социологии искусства применимо лишь понятие функциональной эстетики,

³ Театр как социологический феномен. СПб., 2009. С. 30.

так как искусство в этом случае анализируется с точки зрения процесса и результата его функционирования в различных подсистемах общества. По его заключению, «в XX веке функциональная парадигма в эстетике разрабатывается в виде социологии искусства, а последняя предстает системой институализации искусства в обществе»⁴.

Однако стоит отметить и некоторый изъян в сращении социологии и институализации искусства – возможное размывание его основных критериев в условиях почти полной свободы и своеволия творчества, как это стало очевидным в творчестве художников-модернистов и не только их. Например, это проявилось в «институциональной теории искусства» в США и Европе, согласно которой искусством является все, что таковым объявляется художником и признается «миром искусства» – критиками, дилерами, частью публики – и выставляется в галереях и музеях современного искусства (например знаменитый «Фонтан» (писсуар) Дюшана или просто природный камень, раскрашенный красками). Но в социологии отечественного театра институализация, как показали исследования, в определенной степени содействует определению его функций в различных группах и субкультурах.

Итак, сборник начинается со статей Н.А. Хренова «Театр и кино как объекты социальных наук» и «История публики как предмет изучения», в которых определяются и далее развиваются наиболее важные проблемы социологии искусства вообще и театрального – в особенности, чем создаются исторические, теоретические и методологические предпосылки, необходимые для ясного понимания методов и результатов эмпирических исследований театрального искусства, представленных в этой книге.

Первый раздел завершается статьями Л.Н. Когана «О методах изучения публики театра» и Д.Б. Дондурей «Театр в структуре свободного времени». Первая вполне может служить полезным пособием для начинающего социолога театра, а вторая знакомит читателя с сопутствующими и препятствующими факторами посещения театра, выявленными в социологических исследованиях разных лет отечественными учеными.

Исследования отношений населения к театральному искусству продолжены и во втором разделе книги. Так, в статье В.Я. Нейгольдберга представлены количественные данные о посещаемости театра во всех республиках СССР в их динамике

⁴ Театр как социологический феномен. СПб., 2009. С. 54.

начиная с 1950-х и по 1976 г. Отметим, что статистика – вещь полезная и необходимая для ориентации в социологических исследованиях. В данном случае она позволила определить степень возрастания приобщенности населения к различным видам искусства – это особенно заметно в отношении национальных регионов, не имевших в прошлом профессионального искусства.

Социально-психологические аспекты функционирования театра выявлены в статье В.М. Петрова на основе применения его методики к анализу результатов исследования театральной жизни г. Краснодара в 1976 г. А В.И. Волков и Т.И. Зудилова свою статью посвятили типологическому подходу к анализу зрительских ориентаций в сфере театрального искусства, небезуспешно пытаясь связать уровни этих ориентаций (в зависимости от различных социально-демографических факторов и форм контактов публики) с театральной жизнью города.

Наряду с социологическими исследованиями театра в книге встречаются и статьи, посвященные общим проблемам искусства. Например статья Р.Х. Чернявского «Приобщенность к искусству: опыт интегральной оценки», где внимание автора направлено на искусство в целом и прежде всего – на дифференциацию публики (в качестве которой представлены школьники) по различным ее общественным и индивидуальным характеристикам. Естественно, что при вполне достаточном перечне этих характеристик, важных для понимания публики, результаты исследования данной аудитории все же носят абстрактный характер и едва ли дают конкретное представление о потребности и художественных вкусах школьников, которые формируются в результате их общения не с искусством вообще, а с его конкретными направлениями. Ведь школьник, воспитанный на классической литературе или музыке – это одно, а на детективах, джазе или рок-музыке – совсем другое.

Второй раздел завершается статьей Н. Хренова, названной «Социально-психологический аспект посещаемости театра».

В ней автор занят неисследованными проблемами социальной психологии театра и задается непривычными для нас вопросами, например, почему на посещаемость и успех театрального спектакля может повлиять различное – большое или малое – пространство театрального зала. На примерах отечественных театров Н. Хренов показывает, что ясного ответа на этот вопрос нет, поскольку нет постоянства и в самом этом феномене. Так, если в прошлом тенденция к сужению пространства театра была

свойственна традиционному театру – это обеспечивало полноту зрительских реакций (возможно, потому что отвечало чувству интимности и способствовало максимальной вовлеченности зрителя в события, происходившие на сцене), то в настоящем данная тенденция, констатирует автор, – «уже позади. Сегодня наполняются театры с максимальной вместимостью»⁵. Далее Хренов задается вопросом: почему пошлые комедии с их «голой» развлекательностью, тематической асоциальностью и слабым художественным уровнем пользуются сегодня таким спросом? Не говоря уже о различных «Аншлагах», которые с их невыразимом на культурном языке «юмором», а точнее, «умором», вытесняют с экрана все «разумное и доброе», что так старалась взрастить в народе великая русская литература и театр. Да, почему? На это никакой Шибутани и даже М. Петров не ответят. Ведь не определишь же этот «фи!номен» как деградацию общества в его большей части? А впрочем... Вполне может быть.

Этот раздел книги завершается статьей Б.З. Докторовой «Математическо-статистический анализ театрального репертуара». И поскольку с математикой я был с детства не в ладах, то судить о ней не берусь – пусть выскажутся те из наших сотрудников, которые с ней также стали не в ладах, но гораздо позже, после вуза или защиты кандидатской, когда стали социологами и культурологами.

Но на первый и непросвещенный взгляд я обратил внимание на приведенную в статье таблицу оценки экспертов пьесы М. Горького «На дне» (в театре им. А.С. Пушкина). Странно, что в представленной шкале нули заслужили самые специфичные для театра свойства: комедийность, мелодраматичность, развлекательность, пластичность. Да... На такой спектакль я не пошел бы. Ведь сказал же Вольтер: «Все жанры хороши, кроме скучного». А что же по нарастающей оценено экспертами в следующих цифрах? Режиссерский успех – 3, художественное оформление – 4, художественная ценность – 4, идейно-нравственная ценность – 5 (Ну да – «Человек – это звучит гордо!», особенно сейчас), Доступность – 5, Значимость в театральной жизни Ленинграда – 6. Последнее и вовсе удивляет – в чем же экспертам показалась значимость пьесы «На дне» для Ленинграда? Интересно было бы узнать, как бы ее оценили жители города, а не только эксперты. (Впрочем, а нет ли здесь подспудных или иронических ассоциаций экспертов с реальным состоянием города? С пьянс-

⁵ Театр как социологический феномен. СПб., 2009. С. 194.

твом, нищетой, увеличением беспризорных и бомжей. И это – в некогда блистательной столице России!)

Третий раздел книги посвящен альтернативным стратегиям функционирования искусства и открывается статьей Г.Г. Дадамяна «Аудитория театра и его стратегии», где наглядно в графиках и таблицах представлена динамика функционирования театра в период с 1960 по 1973 г. в зависимости от динамики различных социальных и культурологических изменений в нашей стране, которые отрицательно повлияли на прежде стабильную посещаемость театра зрителями. Как показано в статье, среди различных причин падения посещаемости театра в первом ряду значатся такие, как телевидение, киноискусство, а также вообще «взрывчатый характер роста массовых, зрелищных искусств». Это и привело, по заключению автора, к изменению стратегии функционирования театра, выразившейся в смене «интенсивного» пути развития на «экстенсивный», характеризующийся динамическим расширением аудитории театра путем его гастрольных поездок в другие города и страны. Однако эта стратегия деятельности театра посредством расширения ареала его функционирования в период с 1965 по 1973 г. хотя и привела, с одной стороны, к определенному увеличению совокупной аудитории драмтеатров за счет новых или редких зрителей, но с другой – к некоторому сокращению числа активных и постоянных любителей театрального искусства. Статистические данные, приведенные в статье, подтверждают выводы ее автора о характере новых тенденций в функционировании отечественного театрального искусства в зависимости от тех социокультурных изменений, которые происходят в современном обществе.

В свою очередь, предметом статьи А.Н. Алексеева и В.Н. Дмитриевского «Театр, спектакль, зритель» становится не аудитория театра вообще, а «зрительский состав спектакля» или «аудитория театральной постановки». Такой подход позволяет более конкретно изучить особенности состава зрителей какого-либо театра или их совокупности в том или ином городе страны. Авторы обсуждают результаты социологического исследования зрителей Ленинграда, основные цели которого заключались в выявлении типологии зрителей по социальным, ценностным, эстетическим критериям и их отношению к театральным постановкам, что позволило, с одной стороны, дифференцировать тип потребностей различных групп зрителей, а с другой – выделить из театрального потока Ленинграда соответствующие этим потребностям 6 типов спектаклей. В результате авторы статьи

определили неспецифические и «театральные» факторы формирования зрительской аудитории – это свидетельствует о том, что театр выполняет не только художественные функции, но и компенсаторные, например, удовлетворяя потребности в развлечении, в отвлечении от жизненных забот и трудностей и т.д. Именно такие «внехудожественные» функции с большим размахом в наше время удовлетворяют кино и телевидение. В статье «Ленинградские театры и молодежь» эти же авторы анализируют и дают социологическую оценку театральной жизни города в аспекте «театр и молодежь». В ней приводятся результаты посещения молодежью различных театров Ленинграда, позволившие выявить то, какие театры она предпочитает.

Проблемам аудитории театра посвящены и две небольшие статьи Г.Г. Дадамяна и В.Н. Дмитриевского, в которых продолжается исследование социально-демографических факторов различных групп населения (в том числе и рабочей молодежи) – их потребностей и степени удовлетворения в типологически различных театральных постановках. Хотя многие конкретные данные, приводимые в статьях этих авторов, потеряли свою фактическую актуальность, но подход и методы исследования могут быть полезны для современных социологов театра.

В статье А.Я. Рубинштейна, Н.А. Скомороховой и Г.Г. Гедовиуса «Сегментация театрального рынка» в результате краткого анализа методов и результатов социологических исследований театра в 1960–1970 гг. определены их основные недостатки, которые, по мнению авторов, заключались в доминировании «чисто описательного подхода, в соответствии с которым публика исполнительских искусств рассматривалась лишь в оптике социально-демографических факторов»⁶. В этом свете особое значение авторы статьи придают исследованию взаимодействия публики и искусства, проведенного в конце 1970 – начале 1980-х гг. группой московских социологов во главе с Ю. Фохт-Бабушкиным и К. Соколовым. В этом исследовании масштабы и качественные различия в потреблении искусства каждой личностью определялись в зависимости от степени ее развития или от сформировавшихся «личностных потенциалов», что позволило «перевернуть проблему изучения публики с головы на ноги». То есть построить типологию потребителей искусства на основе качественных критериев, а затем рассматривать количественные характеристики их потребления искусства. Именно послед-

⁶ Театр как социологический феномен. СПб., 2009. С. 284.

ние очень важны для «маркетингового анализа публики», ибо с точки зрения продавцов все зрители хороши. Но поскольку самыми хорошими для них являются зрители более активные как потребители искусства, необходимо их выявить и на основе прогнозирования развития «личностных» потенциалов определить целевые нормативы по развитию материальной базы и созданию условий для общения населения с искусством. В связи с этим в статье на примере театров Москвы, Петербурга, Перми и Краснодара рассматриваются различные проблемы оптимизации театрального рынка и проводится анализ объективных (социально-демографических) и субъективных (интересов и вкусов) особенностей театральной публики, от которых зависит частота и характер взаимосвязей факторов, способствующих этому.

Говоря о достоинствах работы московских социологов, авторы статьи все же отмечают, что в данном исследовании искусства они ориентируются на средний показатель частоты посещения зрительских искусств, что не позволяет выявить активные и пассивные группы населения в отношении к искусству. Очевидно, это очень сложно при таком масштабном исследовании публики и доступно при более локальном и углубленном ее изучении.

Четвертый раздел книги «Художественная жизнь и ее слагаемые в ракурсе социологии» открывается статьей Ю.М. Барбоа и Б.М. Фирсова «Театральное сознание», которая представляет собой возможную в будущем программу исследования этой проблемы. Статья построена по схеме введения диссертационного исследования. В ней четко определена проблема, цели и задачи, определены объект и методы получения ожидаемых результатов. Остается пожелать авторам статьи успешно провести социологическое исследование по этой заявленной и весьма актуальной теме.

В этом же разделе представлена очень интересная статья А.Н. Алексеева и В.Н. Дмитриевского на тему «Театральный репертуар как объект социологического анализа». В ней в качестве материала исследования приведен театральный репертуар за период с 1959 – 1960 по 1969 – 1970 г. в качественно-количественном измерении, что позволило представить его как процесс во времени, движение от одного состояния к другому в зависимости от динамики развития театра и потребности общества в его функциях.

В результате анализа представленной гигантской театральной «афиши» выявлены пьесы, лидировавшие в разные годы по количеству постановок в разных театрах страны, что опосредо-

ванно характеризует эстетические потребности публики разных городов и их изменения за десятилетний период. При этом выявилось: наибольшим спросом пользовались современные пьесы, главным образом, комедии, мелодрамы и детективы, что свидетельствует о доминировании в данный период потребности населения городов в развлекательных и компенсаторных функциях театра. По справедливому заключению авторов статьи, это было обусловлено девальвацией идейно-художественных качеств театральной репертуара под давлением невзыскательной массы театральной публики. Впрочем, подобная тенденция была характерна в тот же период и для киноискусства.

До сих пор в рецензии были рассмотрены статьи об отношении публики к театру. А что думает актер о публике театра, оставшись лицом к лицу со зрительным залом? Этому и посвящена статья В.И. Волкова.

Пятый раздел открывается статьей Н.А. Хренова «Искусство в системе городской культуры», посвященной рассмотрению социально-психологического аспекта функционирования зрелищ в культуре города, в которой кратко, но содержательно представлены этапы развития искусства в зависимости от развития городской культуры и изменений ее функций как регулятора эмоционально-психологических потребностей населения города.

В этой статье с самого начала определяются и разводятся такие понятия, как «общество» и «публика», и, соответственно, «общественные потребности» или «потребности города» и «потребности публики» в тех или иных видах искусства на разных по времени этапах эволюции городской культуры. В результате выявлена диалектика развития этих явлений, которые как бы наглядно иллюстрируют проявление в них закона отрицания отрицания. Так, применив «генетический подход» к анализу городской культуры, Н.А. Хренов проследил три стадии ее развития, осуществляемого путем накопления и разрешения объективных, то есть «общественных» и личностных противоречий публики в городской среде.

Первое противоречие между ними, по заключению автора, возникает еще в традиционной культуре, которое на определенном этапе перестало удовлетворять потребности личности в развлекательности, что привело к возникновению на ее развалинах городской культуры, где зрелищные и обрядовые формы традиционной культуры были заменены театром. И именно театр, сохраняя традиционные зрелищно-игровые формы и непосредственное общение с публикой, становится новым регулятором ее эмоциональной жизни.

Второе противоречие в городской культуре выявляется в связи с бурными процессами урбанизации и скоплениями в городах огромных масс людей, когда театр по характеру и масштабам своего функционирования уже не мог обеспечивать прежние функции регуляции эмоциональной жизни общества.

Бурное развитие книгопечатания на рубеже XIX–XX вв., затем массовое распространение толстых журналов и, наконец, появление кино и телевидения и других форм СМК снимают это противоречие, широко предоставляя каждой личности универсальные формы общения с миром. Казалось, что СМК с его безграничными и универсальными возможностями навсегда отодвинет театр на периферию городской культуры. Но... Сегодня налицо небывалое в прошлом развитие театров – и не только театров столичных и центральных в крупных городах страны, но и множества небольших и разнообразных по тематике и режиссерским почеркам. Какое же новое противоречие в городской культуре возродило современный театр? Ответ на этот вопрос находим в следующей цитате из статьи. «Судя по всему, – пишет Хренов, – сегодня мы вошли в новую стадию развития городской культуры, характеризующуюся совершенно новыми противоречиями. Развивая СМК, город ввел в формы общения нового посредника, ставшего ядром, из которого развилась городская культура, способная регулировать эмоциональную жизнь масс и заменить традиционную культуру. Но одновременно он стал и тем *эмбрионом*, из которого со временем развились противоречия сегодняшнего этапа в развитии городской культуры»⁷. Именно это и привело к возрождению театральной жизни городов. Отрицание отрицания завершено, и с полным правом социолог театрального искусства может обратиться к городским жителям: «Любите ли Вы театр, как я его люблю!»

Трудно переоценить данную статью Н. Хренова, которая, в отличие от большинства статей, посвященных отдельным аспектам социологии театра, поднимается от ее эмпирики до обобщений общетеоретического уровня, с высоты которого многое проясняется в причинах и характере этапов развития не только отечественной, но и западной городской художественной культуры. Например то, в чем заключается «социологическая подоплека» эволюции западной эстетики от Канта до Фрейда и чем обусловлены трактовки роли искусства в разрешении социальных противоречий западной культуры в процессе его эволюции от традиционной, когда творил Кант, и городской культуры, когда

⁷ Театр как социологический феномен. С. 346.

Фрейд исследовал и лечил различные нервные фрустрации своих пациентов.

Далее, в следующей статье «Место зрелищных искусств в художественной культуре» Н.А. Хренов ставит назревшую проблему исследования не только театра, но и зрелищных искусств, к которым помимо театра, кино и ТВ относятся эстрада, цирк, балет, опера, различные игры, аттракционы, спортивные состязания, праздничные парады и т.д., – с тем, чтобы разграничив в них художественные и нехудожественные формы, определить социологический аспект функции зрелища в культуре общества. При этом выясняется, что если критерии определения искусств более или менее в теории выявлены и на практике очевидны, то зрелищные формы, которые напрямую зависят от воспринимающей или участвующей в них публики, более подвижны и, отвечая ее сиюминутным настроениям и потребностям, плохо поддаются классификации.

Вместе с тем, отмечается в статье, зрелище как форма коллективного действия может перехватывать некоторые, например, развлекательные или компенсаторные функции у таких видов искусства, предназначенных для коллективного восприятия, как театр, кино, а в отдельных случаях и телевидения. Но эта всеобщая экспансия зрелищных форм, удовлетворяя актуальные потребности масс в коллективных восприятиях, чревата опасностью, заключающейся в формировании «нового типа зрителя, у которого ориентация на «мы» может преобладать над ориентацией над «я»⁸. Поэтому, по заключению Н.А. Хренова, остро встает вопрос об устранении выявленной гипертрофии в развитии форм зрелищных искусств и создании условий для равномерного развития искусств и воспитании у населения потребности во всех видах искусства.

Проблемы, поставленные Н.А. Хреновым, получили дальнейшую конкретизацию в социологических исследованиях театра в статьях О.Б. Божовича, Б.З. Докторова, В.Н. Дмитриевского, Н.Н. Цвитаевой, в которых анализируются и выявляются специфика и функции театра в системе коллективных форм досуга, взаимоотношение публики с театром, телевидением и т.д. Полученные в этих статьях результаты являются подтверждением выявленных ранее тенденций во взаимоотношении публики с театром, а также обнаруживают и некоторые новые тенденции в данном процессе.

⁸ Театр как социологический феномен. С. 390.

Седьмой раздел книги «Публика в системе искусств как социального института», несмотря на широкий размах в его названии, посвящен исследованию не публики искусства вообще, а главным образом, публики театра, что и подтверждается названием статей этого раздела.

Так, в статье Л.Н. Когана на конкретном примере отношения публики к русской классике и современным пьесам показано, сколь различны они в разных профессиональных и возрастных группах. Так, спектакль «Бешеные деньги» А. Островского наиболее активно посещали рабочие (47,5%), а студенты и школьники не проявили к нему почти никакого интереса (соответственно – 1,3 и 8,5%). В отношении к современной пьесе, например к «Трибуналу» М. Макаенка, предпочтение этих групп оказалось примерно равным, но в пределах 20–23%.

На основании полученных результатов социолог считает, что «для конкретных социологических исследований зрителя и сегодня необходима дифференциация публики по социальным группам, а внутри каждой группы – дифференциация зрителей по степени их эстетического развития, по мотивам посещения и т.д.»⁹. С этим трудно не согласиться, но следует отметить встающие перед таким исследованием трудности, поскольку, например, нет достоверной методики по определению степени эстетического развития зрителей театра, а их вербальный отчет о своих мотивах посещения также не является исчерпывающе достоверным. Кто может точно выразить в словах свои чувства, вкусы или потребности в искусстве? Разве что приблизительно или под влиянием общепринятых стереотипов либо моды.

Сходные тенденции зависимости активности посещения театральными спектаклями выявлены и в статье Л.Е. Кисельмана «Повседневная и потенциальная аудитория театра», в ней показана интенсивность посещений театра в зависимости от соотношения постоянных жителей Ленинграда и случайных – приезжих. Кроме того, путем сравнения повседневной категории зрителей в Ленинграде, Москве, Свердловске, Воркуте и Нижнем Тагиле в статье выявлена корреляция активности зрительских групп с их образованием и профессиональной деятельностью.

В результате оказалось, что в повседневной аудитории театров двух столиц наиболее активными являются студенты и представители ИТР, менее – гуманитарная интеллигенция (соответ-

⁹ Театр как социологический феномен. С. 423.

ственно – 23,3, 28,4 и 15, 1%), а например, в Воркуте наиболее активными являются рабочие и ИТР (соответственно – 42, 0 и 34, 0%), как и в Нижнем Тагиле (соответственно – 25,2 и 23,5%). И во всех этих показателях отношения к театру в данных городах повседневная или реальная аудитория намного меньше потенциальной. Отсюда, по справедливому заключению социолога, театр может и должен стремиться к приведению в соответствие своей реальной и потенциальной аудитории и таким образом «решать задачу привлечения массового зрителя и одновременно повысить художественный уровень своей деятельности»¹⁰.

Далее статья А.Я. Рубинштейна «Структура аудитории и предпочтение публики» посвящена исследованию зрителей МХАТа, разделенных на три группы, большую часть из них составляет массовый зритель, редко посещающий спектакли этого театра, театралы, которые не являются представителями мхатовской аудитории и, наконец, те зрители, которые среди других театров столицы устойчивое предпочтение выражают Художественному театру.

Используя различные методики опроса и оценки их результатов, автор статьи выявляет долю мхатовских зрителей среди других групп и анализирует распределение их предпочтений по отношению к спектаклям МХАТа. Из приведенных таблиц видно, что в репертуаре театра лидируют такие пьесы, как «Чайка», «Три сестры», «Женитьба», «Амадей» и некоторые другие. При этом в статье зафиксирована резко возросшая популярность театра в период с 1997 по 2002 г. за счет притока массового зрителя, что объясняется расширением потенциальной аудитории театра и повышением рейтинга популярности его спектаклей, который во многом обусловлен звездным составом участвующих в них актеров. Это очевидно из таблицы предпочтений зрителями особенностей спектаклей МХАТа и участвующих в них актеров. Так, участие популярных актеров в качестве главного достоинства спектаклей получило в процентном соотношении следующее распределение между группами: массовые зрители – 56,6; театралы – 68,4; мхатовцы – 69,4. Второе место занимают классические пьесы, они составляют основу репертуара театра. Соответственно в указанных группах – 31,2; 43; 0; 43,7. Распределение рейтинга популярности актеров первой пятерки, оцененных в баллах массовым зрителем, театралами и мхатовцами, выглядит следующим образом: Олег Табаков – 20, 21, 22; Сергей Безруков – 14, 18, 17; Евгений Миронов – 15, 11, 14; Вячеслав Невинный – 10, 11, 8; Андрей Мягков – 7,8,6. Как видно, в отношении к актерам на-

¹⁰ Там же. С. 443.

блюдается определенное согласие всех групп театральных зрителей МХАТа.

Подобное исследование зрителей одного театра может быть достаточно эффективным в областных или в больших городах с одним-двумя театрами с их более или менее постоянной аудиторией, систематическое изучение которой позволит не только выявить устойчивые предпочтения ее в отношении театра, но и прогнозировать их тенденции и изменения в будущем.

Седьмой раздел книги завершается статьей О.Г. Щербининой «Театр и сельская аудитория», посвященной сельской театральной аудитории в селах Среднего Урала в сравнении со зрителями областного центра – г. Кургана.

В результате анкетного опроса сельских жителей трех областей – Оренбургской, Челябинской и Свердловской – выявлены мотивы посещения театральных спектаклей, среди которых первые места занимают следующие: «Возможность расширить свой кругозор, узнать новое, получить повод для раздумий» (соответственно в процентах – 39,1 – 31,2 – 39,0.), «Стремление развлечься, отдохнуть от обычных житейских дел» (29,8 – 17,1 – 23,7) и «Желание увидеть на сцене любимых актеров (25,3 – 13,8 – 19,5)».

При сравнении таких показателей с мотивами посещения театральной аудиторией г. Кургана выясняется, что эти же мотивы, но в еще большей степени, характерны и для городских зрителей (56,9 – 38,8 – 21,6). Не удивительно, что для сельских зрителей, ограниченных в доступе к разнообразной массовой информации, познавательная функция вышла на первое место. Но удивляет предпочтение, оказанное этому мотиву городскими театральными зрителями – более половины всех опрошенных!

Доминирует в их отношении к театру и развлекательная функция. Что же касается до желаний «увидеть на сцене любимых актеров», то здесь наблюдается определенное равенство сельских и городских театральных зрителей.

В общем это первое представленное в данной книге исследование сельских зрителей в сопоставлении с городскими действительно дает ее читателю, говоря словами анкеты, – «возможность расширить свой кругозор, узнать новое, получить повод для раздумий» над неожиданными парадоксами, которые случаются в социологических исследованиях. Но тем-то они и ценны, что способны разрушить наши типичные «книжные» стереотипы и открыть новые реалии в жизни и искусстве.

Наконец, последний, восьмой раздел целиком посвящен исследованию детской, подростковой и молодежной аудитории искусства, где театр рассматривается в системе других видов искусства.

В статье Ю.У. Фохт-Бабушкина «Об уровнях интереса к искусству» обсуждается результат масштабного социологического исследования, проводимого в СССР с 1967 по 1975 г. в девяти союзных республиках и охватившего 77 городов и сел, 108 русских и национальных школ, в которых были опрошены 32 590 школьников, 3577 родителей и 3114 учителей.

В специально разработанной методике исследования интересов школьников к искусству были учтены два уровня – «горизонтальный» и «вертикальный», которые позволили вначале зафиксировать интересы школьников к различным видам искусства, а затем осуществить количественный и качественный «замер» их отношения к каждому виду искусства в отдельности, идя от анализа поверхностного или «умозрительного» интереса школьников к различным видам искусства – к «деятельному» интересу и увлечению их тем или иным видом искусства.

В результате была определена эффективность различных уровней интереса городских и сельских школьников с учетом их дифференциации по классам по отношению к таким видам искусства, как кино, литература, музыка, театр и изо. Что касается театра, то он в основном среди других видов искусства в предпочтениях и интересах как городских, так и сельских школьников в среднем занимает 4-е место после кино, литературы и музыки. Подводя итоги исследования интересов школьников к искусству, Ю.У. Фохт-Бабушкин оценивает его результаты как «один из подступов» к «окончательному решению с помощью комплекса исследований: опытно-педагогических, социально-психологических, психологических»¹¹.

Следующая статья Ю.У. Фохт-Бабушкина специально посвящена художественным интересам сельских школьников к театральному искусству, написанная на основе анализа полученных данных в выше указанном социологическом исследовании, проведенном с 1967 по 1975 г. по союзным республикам.

В результате подтвердилось выявленное в предыдущей статье 4-е место, занимаемое театром среди интересов сельских школьников, что, в общем, вполне сопоставимо с тем же 4-м местом театра в предпочтениях городских школьников. И это относится не только к театру. Как заключает автор, «сегодня уже не существует сколько-нибудь значительных различий в общей направленности интересов городских и сельских школьников. Виды искусства выстраиваются в том же порядке, если

¹¹ Театр как социологический феномен. С. 490.

их ранжировать по популярности среди сельских и городских учащихся»¹². Отличаются же городские школьники от сельских в темпах формирования художественного вкуса, интенсивностью потребления искусства и стремлением к знанию о нем, что объясняется разными возможностями приобщения к искусству в условиях городской и сельской социокультурной среды.

Этот вывод подтверждается и в следующей статье Р.Г. Рабинович «Роль населенного пункта в формировании интересов школьника к литературе, театру и кино». В ней выявлено снижение предпочтений школьников к кино, литературе и театру во всех возрастных группах соответственно типологии населенных пунктов – большой, средний, малый город, село. В то же время показано возрастание предпочтений литературы и кино от школьников младших классов – к старшим. Таким образом, не только характер населенного пункта, но и возраст школьника влияет на его отношение к искусству.

И наконец, статья Е.К. Чухман «Театральный спектакль в эмоционально-художественной оценке школьника» посвящена важной, но малоизученной проблеме, обусловленной трудностью и неуловимостью эмоциональной жизни людей с их национальными, культурными и возрастными различиями. В этом отношении среди других методов исследования эмоциональной сферы искусство представляет собой наиболее благоприятный предмет, так как именно оно, по сравнению с другими видами общественного сознания, наиболее полно и непосредственно отражает действительность в преломлении эмоционального отношения к ней творцов искусства. Отсюда наблюдение эмоциональной реакции публики или фиксации вербального отчета людей о своих эмоциях при восприятии художественного произведения дают более или менее достаточный материал для исследования эмоционального воздействия искусства на различные социальные и возрастные группы, а в данном случае – на школьников.

При этом театр как синтетический вид искусства, включающий в себя почти все другие виды искусства от литературы до музыки, в динамике своего сюжетного развития и благодаря его «живому» восприятию является наиболее благоприятным для развития художественных вкусов молодых зрителей. Это подтверждается и в данном исследовании. «Анализ роли театра в формировании художественной культуры современного школьника, – утверждает Е.К. Чухман, – выявил некоторые законо-

¹² Театр как социологический феномен. С. 499.

мерности: оказалось, что школьники, интересующиеся театром, чаще остальных проявляли высокие показатели художественного вкуса в других видах искусства. Театр становится активным действующим фактором формирования художественной культуры школьника»¹³.

При этом в статье подчеркивается, что не только непосредственное общение с театральным искусством развивает художественный вкус школьника, но и восприятие театральных спектаклей по телевидению, радио, а также – знакомство старшеклассников с литературой по теории и истории театра.

Но все же какова специфика и функции эмоциональной реакции человека на искусство, в том числе и театральное? Как в нем отличить возбуждение у зрителя чувственного, то есть эстетического восприятия театрального спектакля (игры актеров, архитектуры и цветового оформления сцены, музыкального сопровождения, динамики разворачивающегося сюжета), от эмоциональной реакции на смысловую идею – «сверхзадачу» театрального спектакля? И на этом основании постигнуть эмоциональное осмысление его художественной ценности?

Эти трудности понимает и автор статьи, который, отметив важную роль эмоций в восприятии и оценке искусства для человека, задается актуальным и по сей день вопросом: «Но как проверить силу воздействия искусства на души и умы зрителей?»¹⁴.

Что ж, пусть это приводит не к пессимизму, а к новым исследованиям искусства, а через него – в сложный и до конца непостижимый мир человека.

Итак, пытаясь осмыслить социологические исследования театрального искусства, следует отметить, что они дают определенное представление как о театральной жизни нашей страны в недалеком прошлом, так и о разнообразных подходах и методах выявления отношений к театру различных по социальному составу, возрасту и культурному уровню зрителей. Если эмпирический материал этих исследований уже относится к разряду исторически прошлого, то методология и методика может быть использована и развита в будущих социологических исследованиях театра и других видов искусства.

¹³ Театр как социологический феномен. С. 293.

¹⁴ Там же. С. 492.

ТЕОРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Выпуск 13

Ответственная за выпуск

Н.М. Мышковская

Редактор

Е.В. Игошина

Оформление обложки

В.Ю. Яковлев

Компьютерная верстка

А.К. Соколовой

Корректор

Г.А. Мещерякова

Подписано в печать 20.12.2010

Формат 60x88¹/₁₆. Печать офсетная.

Усл.печ.л. 28,5. Уч.изд.л. 27,5

Тираж 300 экз. Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания.

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»

121099, Москва, Шубинский пер., 6.